

الرواية الإنجليزية

تأليف : والتر الدن

ترجمة : صفوت عزيز جرجس

مراجعة : د. مرسى سعد الدين



الرواية الإنجليزية

تأليف: والتر ألن

ترجمة: صفوت عزيز جرجس

مراجعة: مرسى سعد الدين



المهنة المستمرة المتنامية للكتاب

١٩٨٦

الاخراج الفنى : زهور السلام شاكر

مقدمة

اعتقد المؤرخون الأدبيون بوجه عام وقد روعتهم فيما يبدو حداثة شكل الرواية ، بضرورة ايجاد اصول خليقة بالتوقيع للرواية ، تماما كما يمد النسب المحدث بشجرة عائلة لا تشوبها شائبة . وقد لاقوا نجاحا كبيرا على طريقتهم الخاصة ، وعلى أية حال فقد نجحوا نجاحا كبيرا في خلط الأنواع . وعلى سبيل المثال ، فقد عالجوا الكتابة عن « أغنية رولاند » «Chanson de Roland» و « يوميز » Euphues كما لو كانت لهذه المؤلفات حقيقة علاقة ما بروايات رتشاردسون وديكنز . وقد ابتكروا عناوين ك « الرواية الاليزابيثية » ، و « الرواية اليعقوبية » ، وهي تعبيرات لا يعيبها الا أنها تشير الى وجود علاقة لا وجود لها بين المؤلفات الموصوفة والرواية كما نعرفها . وفي لهفتهم على امداد الرواية بأسلاف موقرين كان سلوكهم أشبه ما يكون بسلوك الانسان الذي يشرع في كتابة تاريخ السيارة ، ويعتقد أنه من الملائم أن يبدأ بتخصيص ثلث مساحته لتطور العربات التي تجرها الثيران .

وقد خلط المؤرخون الأمر : فقد افترضوا أن كلمتي « القصة الخيالية » و « الرواية » هما كلمتان مترادفتان متبادلتان . وليس الأمر كذلك . ويرجع الخلط في المقام الأول الى أن القصة عنصر مشترك في كل منهما . فمنذ بدأ الرجال في سرد القصص ، والقصص الخيالي موجود ، سواء شعرا أم نثرا ، وإلى هذا الحد فقط يصدق القول بأن أية قصة خيالية كتبت في انجلترا قبل عام ١٦٧٠ هي على محمل ما سلف للرواية . ولكن الرواية نفسها شيء جديد . حقيقة أنه لم يكن من السهل أبدا تعريفها ، ولكن هذا لا يمنعنا من معرفة الشيء الكثير عن الروايات . وكيف نملك ألا نعرف وقد كانت الرواية طوال القرنين الماضيين هي الشكل الأدبي الثرى الرئيسى في انجلترا وفرنسا وروسيا ؟ ونستطيع أن نحدد بدقة تامة تاريخ أوليات الكتب الانجليزية التي نقرأها اليوم عادة على أنها روايات ، تلك الكتب التي نحكم عليها بنفس المعايير التي نحكم بها على مؤلفات جين أوسن Jane Austen ، وبلزاك Balzac

وترجنيف Turgenev ، و ا . م . فورستر E. M. Forster في عام ١٦٧٨
كتب سمكري ومبشر متجول « سفر الحجاج » «The Pilgrim's Progress»
وذلك أبان فترة سجنه لمعتقداته الدينية . وفي عام ١٧١٩ ، كتب خردواتي
فاشل كان قد استحال صحفيا وجاسوسا حكوميا « روبنسن كروزو »
«Robinson Crusoe» ، وبعدها بثلاثة أعوام « مول فلاندرز » «Moll Flanders»
وفي ١٧٤٠ كتب طابع متوسط العمر « بامبلا » «Pamela»

حتى وان كنا لا نستطيع تعريف الرواية ، فاننا نعرف ما الذي نتوقعه
عندما نقرأ رواية : « نحن نجد هنا محاكاة وثيقة للانسان والسلوك ، ونرى
نسيج وبناء المجتمع ذاته بما هو عليه حقيقة ، وكما نجده عند احتكاكنا
بالعالم . واذا كان في الشعر « شيئا أكثر سموا » ، فان الرواية تفيض
بانسانية أكثر . فنحن نتعرف على الدوافع والشخصيات البشرية ، وتأخذ
أفكارنا عن الفضيلة والرديلة من أمثلة عملية ، وتأخذ معرفتنا بالعالم من جو
القصة الخيالية الهوائي . »

هذا ما كتبه هازلت قبل ظهور الجزء الأكبر من روايات العالم العظيمة .
ومع ظهور كل رواية عظيمة يجب أن يتعرض تفسيرنا للرواية كشكل أدبي
لشيء من التغيير ، ولكن تقرير هازلت لما يجب أن نتوقع من الرواية يظل صادقا
في جوهره ، ويتضح هذا اذا وضعنا بجانبه بيانا من ناقد حديث ، ليونيل
ترلنج Lionel Trilling ، في « الخيال الطليق » «The Liberal Imagination»

« في عصرنا هذا كانت رواية المائتي سنة الأخيرة هي أقوى محركات
الخيال الأخلاقي تأثيرا . ولم تكن الرواية أبدا ، سواء من الناحية الجمالية أو
الأخلاقية ، شكلا كاملا ، ويمكن بسهولة تعداد عيوبها ونقائصها . ولكن
عظمتها وفائدتها العملية في عملها الدائب على غمس القارئ نفسه في الحياة
الأخلاقية ، داعية آياه الى وضع دوافعه الذاتية موضع الفحص ، موحية بأن
الحقيقة ليست كما قاده تعليمه التقليدي الى تصورهما . وقد علمتنا ، كما لم
يعلمنا نوع آخر ، مدى التنوع الانساني وقيمه . وقد كانت هي الشكل
الأدبي الذي يعطى مجالا طبيعيا لمشاعر الفهم والصفح ؛ كما لو كان من تعريف
الشكل نفسه . »

نحن نعرف أيضا ما يشرع الروائي في عمله عندما يكتب رواية . والروائي
مثله في ذلك مثل أي فنان آخر ، هو صانع . فهو يصنع محاكاة ،
لحياة الانسان على الأرض . ويمكن القول بأنه يصنع نموذجا عاملا للحياة كما
يراها ويستشعرها ، ويعبر عن آرائه فيها في الشخصيات التي يبتدعها ،
والمواقف التي يضعها فيها ، وفي تلك الكلمات عينها التي يختارها لتلك

الأغراض . ولا مفر من استخدام كلمة « رأى » ، بالرغم من أنه لا يترتب على ذلك أنه يصل الى هذه الآراء واعيا . وقد تتنافر هذه فعلا مع أغراض الروائي الصريحة . وقد أبدى الروائيون أسبابا كثيرة لكتابة الروايات : كان رتشاردسون يعتقد أنه يكتب الرواية كي يغرس السلوك القويم ، وفيلدينج كي يقوم سلوك العصر ، وديكنز كي يفضح العيوب الاجتماعية ، وترولوب كي يجنى مالا بتقديم ترفيه مقبول . وقد كانت الأسباب صادقة بما فيه الكفاية ولكنها كانت عمليات عقلية تالية للحدث . ولا بد دائما وأن يكون جزء من الدافع الذى يستحث الروائي الى عمله عالمه المقلد هو المتعة الخالصة التى يجدها فى مهارته فى الخلق : فهو فى الواقع يعكف بعض الوقت على تشريح العالم الملحوظ وإعادة تجميعه لما يجده فى ذلك من متعة بسيطة وساذجة . وهو لا يستطيع أن يمنع نفسه من اللعب أكثر مما يستطيع الطفل ذلك . وعلاوة على هذا فعلى ملاحظة التالى . ان الطفل لا يملك الا أن يلعب ، ولكن كيفية لعبه ليست تحت تحكمه الواعى ، وهى حقيقة يستخدمها أطباء الأمراض العقلية فى التحليل النفسى للأطفال . وفى لعبه ، يرمز الطفل ، بطريقة ترتيبه للعبه وما اليه ، لعلاقته العاطفية بالكون . وهو يعبر فى لعبه عن أسطورة ذاتية . ويفعل الروائي نفس الشيء تقريبا بواسطة اختياره للشخصيات والأحداث التى تتعرض لها . ويمكن تبين دليل جزئى على ذلك فى حقيقة أنه من بين التنوع الهائل للأنواع البشرية وعلاقاتهم ببعضهم البعض وبالمجتمع وبالله المتاحة نظريا لأى روائي ، لا يجد الا عددا محدودا نسبيا طريقه حتى الى مؤلفات أعظم . بل انه من الملاحظ عامة أيضا ، أن أعظم الروائيين ، فيما يبدو ، يسبرون غور أنواع ومواقف متشابهة من رواية الى أخرى ، وإن يكن بعمق أكثر ، بلا شك ؛ فى كتاب بعد آخر ؛ تقريبا كما لو كان هذا السبر وليد تسلط فكرى . وهذه هى الحقيقة فى الواقع . فان الروائي حر فى اختيار مادته على محمل محدود ، اذا تحكم اختياره أعمق نزعات شخصيته . وهذه هى التى تحدد كلا من طبيعة رواياته وآرائه فى الحياة التى يعبر عنها فيها . وهذا هو السبب فى أنه عند قيامنا بالحكم على رواية ، لا يجابها ، على سبيل المثال ، واجب تقييم قدرة المؤلف على خلق الشخصيات فحسب ، بل تقييم القيم الكامنة فى شخصياته وسلوكها أيضا وهذا الأخير هو الذى يمكننا من القول بأن أوستن أو كونراد Conrad روائي أعظم من كتاب الصنف الثانى من أمثال ترولوب Trollope وبننت Bennett بالرغم من كل ما يتميزون به من خصوبة وسعة مدى ، أو أمانة فى تصوير سطح الحياة الملحوظة .

سبق أن أشرت الى الشخصيات وسلوكها . وقد تبدو هذه الكلمات غير ذات صبغة شرعية بالنسبة لبعض النقاد . وفى مقاله ذو العنوان الساخر ، كم كان لليدى ماكبيث من أطفال ؟ فى مجموعة مقالاته « استكشافات »

«Explorations» يقول ل. س. نيتس L. C. Knights لقد غزا هذا الفرض بأن واجب الكاتب الرئيسي - بخلاف الشاعر الغنائي - هو خلق الشخصيات ، غزا نقد الرواية منذ زمن بعيد . وهو يحاجي بأن الشخصية من خلق القارئ وليس الكاتب . ومما لا شك فيه أنه ليس بالحجة أن نقول ان الروائيين أنفسهم كانوا بوجه عام يعتقدون أن خلق الشخصيات يكون جزءا هاما من عملهم ان الرواية كل يتكون من كل كلمة فيها ، ويجب أن يحكم عليها ككل . ورسم الشخصيات هو جزء فقط من هذا الكل . ومع ذلك فمن الواضح أنه جزء جوهري وأكثرها أهمية ، حيث أنه بقدر ما يهم القارئ ، فإن أعرق مفهومات مصير الانسان ، تصبح بدونها ، غير ذات أهمية . ولا يستطيع الروائي التعبير عن مفهوماته عن مصير الانسان الا من خلال شخصياته .

وعندما تقول السيدة ليفز Mrs. Leavis في « القصة الخيالية والجمهور القارئ » «Fiction and the Reading Public» أن « ما على الروائي الا أن يرسم الخطوط العريضة ، وأن القارئ سوف يتعاون كي يقنع نفسه بأنه على اتصال بأشخاص حقيقيين » ، فهي تصف ما يحدث فقط في قراءة القصة الخيالية الرخيصة الضئيلة الطموح والنيل ، وكلما كان الروائي مجيدا لبناء شخصياته كلما تعسر إحالتها الى خطوط عريضة . ويتكيف بناء الشخصية وفقا لكل شيء في الرواية . وعلى سبيل المثال فان شخصيات هاردي Hardy بسيطة بما فيه الكفاية ، فليس هناك في جبريل أوك ، باتشيبا ايفيردين ، وسرجنت تروى ما يتسم بمهارة خاصة ، ولكن الطريقة التي جعلنا ننظر بها اليهم لا تتوقف فقط على تصوير هاردي لهم بل على تنفيذه للرواية ككل . وقد بين جون هولواي John Holloway في « الحكيم الفكتوري » كيف يرسم هاردي رؤيته لطبيعة الأشياء التي تقوم شخصياته برهانها عليها وضحايا لها في آن واحد ، ويخضع قارئه لها ليس بتصوير الشخصيات والأحداث فقط ، بل أيضا بكل تفاصيل الوصف الطبيعي التي يستخدمها ، وكل تعليق يأتي به ، وكل استعارة أو صورة خيالية يستخدمها . ويضمن هاردي كل جملة يكتبها نظرتة للحياة ، وهي التي تحدد كيفية تجاوبنا مع شخصياته . وببساطة فان القارئ ليس حرا ، كما يبدو أن السيدة ليفز تلمح ؛ في أن يملا جوانب الشخصية كيفما شاء .

ويصدق هذا عن شخصيات كافة الروائيين المجيدين . وجزء من فن الروائي هو أن يكون همزة الوصل بين شخصياته والقارئ ، وهو يفعل هذا بكل كلمة يسطرها على الورق ، لأن كل كلمة يختارها تساعد في التعبير عن موقفه من شخصياته والموقف الاجمالي الذي يقوم بتصويره . وهذا بوضوح هو الأمر مع روائيين مثل فيلدنج Fielding ، وثاكري Thackeray

وميرديث Meredith ، الذين يتحدثون بذواتهم ، مفسرين الشخصيات والأحداث ، أثناء مجرى رواياتهم ، وهذا هو الأمر أيضا مع روائيين مثل ديفو Defoe ، ورتشاردسون وفلوبيرت Flaubert ، وجيمس جويس James Joyce في « يوليسيز » « Ulysses » الذين يبدون حريصين على أن يناؤا بأنفسهم عن الأحداث التي يسردونها . ونحن نقول أنهم موضوعيين ، والواقع أنهم يعبرون عن آرائهم في شخصياتهم ومواقفهم وفي الحياة ذاتها - بقدر ما تكون كل رواية استعارة ممتدة لنظرة المؤلف الى الحياة . وهم يفعلون هذا من خلال اختيارهم ذاته للشخصيات التي يكتبون عنها ، والأفكار والمشاعر التي يمنحونها لها ، والسلوك والدوافع التي يعزونها اليها ، وهم لا يستطيعون التصرف بطريقة مباينة .

فكل روائي اذن يعطينا في رواياته رؤيته الذاتية الشخصية للعالم . وتقوم صور خيالية لرجال ونساء بتمثيل هذه الرؤية . وهي ، اذا جاز لنا القول ، مأهولة بالسكان ، وهذا هو السبب في أننا نستطيع التحدث بشوعية تامة عن « عالم » الروائي . ونحن نعني بها كل مملكة خياله كما صورها على الورق ، وعلاوة على هذا فنحن نعني أن هذه المملكة ، رغم أنها من نتاج الخيال ، فهي مع ذلك ، على نحو ما ، وجود منفرد متناسق ذاتيا يتفق مع القوانين النفسية التي تحكم خالقه واستجابته للحياة . وخلق مثل هذا العالم ليس أسمى انجازات الروائي ، ولكنه ما لم يفعل هذا فلن يتبوا القمة .

وبما أن الرواية هي كل يتكون من كل كلمة فيها ، فأننا عندما نعزل - كما نضطر الى ذلك في الممارسة - الوسط ، الفكرة ، الشخصيات ، الحوار ، الأسلوب ، فأننا نقوم بعملية تجريد ، وكل هذه ، بالإضافة الى ما قد تحويه الرواية من مكونات أخرى تحدد وتكيف بعضها البعض . ولكن التأمل في واحدة من هذه العناصر قد يبين غالبا أين أخطأ الروائي في تصويره لبقية العناصر ، واذا حرمانا حق عمل هذه التجريدات ، فأننا نتعرض لخسارة نقدية هائلة . وأهم هذه التجريدات هي الشخصية . وأخيرا ، فإن الروائي لا يستطيع النجاح في وظيفته الاجتماعية الرئيسية - المباينة للجمالية - وهي كما يقول جراهام جرين Graham Greene مرددا لورنس Lawrence في « عشيق الليدي تشاترلي » « Lady Chatterley's Lover » ومتفقا مع تريلنج في « الحيال الطليق » ، أن يوقظ الفهم المتعاطف في قرائنا الا من خلال شخصياته ان عمل الروائي تصوير البشر ، المذنب والبريء على حده سواء .

وانه لدليل على حداثة الشكل النسبية أن أي روائي محبوب في انجلترا منذ مائة عام لم يكن يستطيع الكتابة عن أهدافه كما يفعل جراهام جرين . لقد

خرجت الرواية من عالم الذوق الأسفل وقد حدد هذا نموها . وحتى وقت حديث جدا ، كان الرجال الوحيدون الذين يأخذون الرواية مأخذ الجسد روائيين ورجالا ذوي ثقافة محدودة نسبيا غالبا ، ولم يأتوا الى دراسة الرواية بشيء عدا خبرتهم كروائيين ، وعلاوة على ذلك فلم يكن تفسيرهم لفنهم بالغ السمو .

والفكرة القائلة بأن للرواية كشكل أدبي علاقة بالفن بمعنى أنها تكتب عن وعي وتشكل وفقا لغرض جمالي ، هي فكرة جديدة تماما . وبالرغم من أن الرواية لم تعرف سوى قلة من الفنانين الحاذقين الى جانب فيلدينج وجين أوستن ، فقد تميزت الرواية بالبساطة في الشطر الأعظم من تاريخها في إنجلترا ، نتاج عباقرة كانوا من التواضع بحيث يعتقدون أنهم يؤدون واجبهم طالما أدخلوا السرور على جمهور غير مدقق .

وقد اختفت هذه النظرة الى الرواية بين الروائيين أنفسهم الى حد كبير . وسواء أكان خطأ أم صوابا ، فقد أصبح الروائي يعد نفسه فنانا ، ويبدو أن سير دسموند ماكارثي Sir Desmond Mac Carthy يعد الأمر خطأ فهو يقول في مقاله عن ترولوب ، في « صور » Portraits

« انه لقول يمكن الذود عنه أن أحد أخطاء النقد في أخريات القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين كان اعتبار الرواية « عملا فنيا » بنفس المفهوم الذي تكون به سوناته ، أو صورة ، أو قصيدة ، عملا فنيا . وانه لمن المشكوك فيه جدا ما اذا كانت الرواية تستهدف القيام باستهواء جمالي . وقد تفعل فقرات فيها هذا ، ولكنها تستهدف أيضا اشباع فضولنا الى الحياة بنفس القدر الذي ترضى به احساسنا الجمالي وأجبح أنا نفسي الى اعتبارها نوعا فنيا غير شرعي ، يهتم اهتماما سليما باهتمامات انسانية كثيرة يجب أن يتنكبها صانع الأشياء الجميلة (انظر « جين أوستن ») .

ويمكن التسليم بأن الدوافع التي تدفع الرجال الى كتابة الروايات كثيرة وغامضة ، وليست جميعها جمالية . ومع ذلك فان التضاد الذي يتحدث عنه سير دسموند بين الاستهواء الجمالي واشباع فضولنا الى الحياة هو بالتأكيد أمر لا وجود له ، وليس هناك داع لوجوده على الاطلاق ، اذ يمكن مزج الاثنين . ويتضح هذا اذا تأملنا مثلا قصيدة « أنشودة الخلود » « Immortality Ode » لورد سورت Wordsworth . من المؤكد أن وردسورث لم يكن يستهدف هناك خلق شيء جميل فقط ، اذ كان مهتما بنفس القدر بالحديث عن عدد من الأمور ذات أهمية قصوى له ، عن الطعن في السن ، والنضج ، والخلود . وتعيش هذه الأقوال في القلب الذي تعيش فيه ، وتؤثر فينا لأنها مكتوبة

بطريقة شاعرية • فالقصيدة وجود متكامل ، شئ قائم بذاته ، ونهاية في ذاتها • وترجع المتعة التي نستمدّها منها الى أنها ما هي عليه ، ولو أنها كانت شيئاً آخر لكان سرورنا مختلفاً • ونحن لا « نفهم » القصيدة بشرحها ، « بترجمتها » الى النشر • اذ لا يمكن فصل معنى القصيدة عن هيكلها أو طريقة تعبيرها ، فالمعنى في الواقع هو القصيدة ، والقصيدة هي المعنى • لقد نفذ شئ ما ، وقد أرضى هذا فضولنا عن الحياة ، في هذا المثال ، فضولنا عن معتقدات وردسورث ، لأن احساسنا الجمالي ، اذا كان هذا هو التعبير الذي سنستخدمه ، قد أشبع • ولو أن احساسنا الجمالي لم يشبع لشعرنا أن الشاعر لم ينجح تماماً في اخبارنا بالحقيقة – حقيقته – وأن فضولنا عن الحقيقة التي يحاول التعبير عنها قد خيب بهذا القدر •

وهناك قلة من الروايات يمكن مناقشتها كما نناقش « أنشودة الخلود » ومن بين أسباب هذا تماسك الشعر الكبير اذا ما قورن بالنشر ، ودرجة التبلور الأكبر التي تحدث في القصيدة • ونحن نستطيع أن نتذكر حتى مؤلف مركب مثل « أنشودة الخلود » كاملة وهو ما لا نستطيعه غالباً مع رواية • ويستشهد سيرد سموند ماكارثي بروايات جين أوستن ، وهي تتفق تماماً مع غرضنا نظراً للحدود التي اختارت عامدة أن تعمل بداخلها • ولكنى لا أسنطع الموافقة على أن اهتمامها بالجمال أدى بها الى تنكب « اهتمامات انسانية عديدة » فهي ترضى فضولنا عن الحياة تماماً – عن الحياة المهيئة لوصفها لنا ، وهو أقصى ما يمكننا طلبه من أي روائي •

وانه لمن السخافة أن ننحى باللائمة على ترولوب ، الذي يشبع بالتاكيد فضولنا الى أشياء كثيرة ، لأنه قصر على ارضاء احساسنا بالبناء والجمال • واذا استطاع روائي أن يحقق كلا الأمرين لجاز لنا القول – اذا تساوت الأشياء الأخرى – بأنه أعظم من الذي لا يستطيع •

ولكن سيرد سموند ماكارثي على حق في هذا على الأقل : اذا كانت أفكارنا فيما يجب أن تكون عليه الرواية تمنعنا من ادراك مزايا المؤلف الذي لا يتفق معها ، فان هذا يعنى سوء أفكارنا عن الرواية • ففي الفن ، علينا أن نتقبل ما يقدم لنا ، فالفنان هو الحاكم بأمره وليس الناقد • ان الناقد الذي يحاول عمل مسح لمجرى القصة الخيالية الانجليزية في أعوام عمرها المائتين والخمسين لا يستطيع أن يتخذ موقفاً متزمناً ، اذا كان يأمل في أن يأتي بشئ يتناسب مع المؤلفات الفردية التي تكون موضوعه • ويجب أن يغتبط بالجمال الشكلي حيثما وجده ولكن ألا يبالغ في تقدير نتائج الافتقار اليه • ولكنه يجب ألا يقصر عن ادراك السبب في أن بعض المؤلفات التي تبدو لنا ثانوية كانت هامة في أواها ، كشيء قائم بذاته ولنقلها مورثات النمو الى المستقبل ، وحين يتعلق

الأمر بمؤلفات عظيمة ، فى التجاوب مع خاصية الحياة فيها التى تجعلها قوى
حية ليس فقط بالنسبة للقارئ بل أيضا للكاتب الحديث . وفوق كل شيء ،
ربما يجب عليه أن يغفل أية فكرة عن التطور فى شكل الرواية يمكن مساواتها
بالتحسن . فليس هناك فى نمو الفن ما يشبه التقدم المادى . فالفن لا يتحسن
ويتحسن . ولكن مظاهره تتغير فقط ، وريتشاردسون كامل على طريقته كاكتمال
هنرى جيمس على طريقته . وهما يعيشان جنبا الى جنب مع فيلدنج ، وكونراد ،
وديكنز ، وجين أوستن ، وسكوت ، وبقية الآخرين ، فى حاضر مستمر . يجب
أن نتذكر ، على نحو ما ؛ أهميتهم لزمانهم ولنا الآن فى آن واحد .

الفصل الأول

كان ظهور الرواية ، كما نعرفها ، المفاجيء نسبيا فى مطلع القرن السابع عشر مظهرا لتغير ملحوظ فى اتجاه اهتمامات الناس . وبطبيعة الحال ، فقد عرفت الفنون قبلا تغييرات مشابهة وقريبة ، كان يترتب عليها أحيانا ظهور أشكال جديدة فى الفن والأدب . وحتى حوالى القرن الخامس عشر ، على سبيل المثال ، لم يكن لرسم الأشخاص كما نعرفه وجود . وبدأ هذا بتصوير العذراء والعائلة المقدسة . ثم تغير موقف الفنان من موضوعه مع زحف عصر النهضة ، واستمر فى رسم العذراء ولكن من الواضح أن نموذجها أصبح أكثر وأكثر نمودجا من الدم واللحم وليس فتاة ريفية عذراء أو سيدة عظيمة . وبعد سنين اختفى الادعاء كلية : فلم يعد من الضروري كى يرسم الفنان امرأة أن يدعى أنه يرسم صورة لوالدة المسيح .

وقد حدث تغير مشابه فى الأدب الانجليزى فيما بين ١٥٨٠ - ١٥٩٠ تقريبا ، وهو تغير بلغ من جذريته أنه بدا كما لو كان تغيرا جديدا فى الأدب : ظهور المسرحية الاليزابيثية المفاجيء . قبل ١٥٨٠ - لم يكن هناك بالانجليزية شئ على شكل مسرحية يمكن لاي انسان التنبؤ منه بالانتاج الرائع لمارلو Marlowe وكيد Kyd وكتاب المسرح الأعظم التالين لهما . لقد كان للمسرحية الاليزابيثية تاريخ سابق ، ولكن بداياتها مع مارلو ورجال الجامعة الأذكفاء لا يمكن ارجاعها ببساطة الى المسرحيات الدينية mystery plays أو المسرحيات الاعجازية miracle plays فى العصور الوسطى ، أو الى مآسى سيد توماس ساكفيل Sir Thomas Sackville التى تنهج نهج سنكا Seneca كان التغير من المسرحية الدينية الى مارلو تعبيرا فى الكيف وكان يمثل تغيرا فى اهتمامات الناس ، وفى موقفهم من أنفسهم ، ومن بعضهم البعض ومن العالم المحيط بهم .

وهكذا كان الأمر مع ظهور الرواية نحو عام ١٧٠٠ . فليس هناك ما يفسره فى القصة الخيالية النثرية التى سبقتها ، ولم تكن هناك نماذج كلاسيكية لها .

وحقيقة أننا نستطيع اليوم قراءة وصف وليمة تريمالكيو في «الساثير (★)» ، Satyricon لـ بترونيوس Petronius على أنها قطعة رائعة من القصص الخيالي الواقعي ، ولا شك أنها كانت معروفة لبعض روائي القرن الثامن عشر الانجليز ، ولكنها اذا كانت قد مارست أى تأثير على روايتنا على الاطلاق فان هذا لم يحدث الا بعد أن كانت الرواية قد ابتدعت وأصبحت شكلا مقبولا . وعلى أية حال ، فان مؤثرات الماضي لا تأتى فعلها الا اذا كانت هناك أذهان تتقبلها . ولم يؤثر أى كتاب الرواية ككل تشكيلا عميقا مثلما فعل «دون كيشوت» «Don Quixote» لـ سرفانتس Cervantes وقد ترجم الكتاب الى الانجليزية عام ١٦١٢ ، ولكن كان علينا أن ننتظر مائة وثلاثين عاما أخرى ، حتى ظهور «جوزيف أندروز» Joseph Andrews لـ فيلدنج عام ١٧٤٢ ، قبل أن نرى تأثير هذا الأسباني العظيم يأتى فعله حقيقة فى أدبنا ، وعندئذ ، عندما أصبح سرفانتس جزءا من فيلدنج ، صار جزءا من الرواية الانجليزية .

وباستثناء المسرحية ، كانت المؤلفات الوحيدة فى الانجليزية قبل بنيان Bunyan التى لها طابع الروايات كما نعرفها اليوم ، وان لم يكن لها شكلها ، هى بعض أشياء فى تشوسر Chaucer ، ربما تقدمه «قصص كاتربرى» «The Canterbury Tales» ، قصة زوجة باث «Wife of Bath's Tale» و «ترويلس وكريد» «Troilus and Criseyde» الى جانب «وصية كريسد» «Testament of Cresseid» لتلميذه الاسكتلندى هنريسون Henryson وهناك فى مؤلفات تشوسر هذه سرور قلبى بالشخصية لذاتها وواقعية متعاطفة فى ملاحظة السلوك شبيهة بما نجده فى روايات فيلدنج ، بينما قد يذكر تجهم وتزمت «وصية» هنريسون القارىء الحديث بروائى أخريات القرن التاسع عشر الطبيعيين . ومع ذلك فبالرغم من أننا نقرا «ترويلس وكريد» و «وصية كريسد» بطريقة شبه آلية ، كما لو كانت روايات منظومة فعلينا أن نتذكر أن قراء القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانوا ينظرون اليهما بطريقة مختلفة تماما ، ويجدون فيهما صفات نكاد لا نستشعرها على الاطلاق . فقد كانتا تعبران عن عالمهما وزماتهما . وقد حدث أنهما تخطتا الاثنين . وربما كان من الممكن أن تصلا ما بين قصة العصور الوسطى الخيالية الشعرية وما يشبه الرواية التى نعرفها اليوم ، ولكن تشوسر وهنريسون كانا نهاية ، وليس بداية . واتفقت وفاة تشوسر عام ١٤٠٠ مع تغيير فى بناء اللغة ، وتعرض فن الشعر من بعده لضياح زاد أو قل دام مائة وخمسين عاما . ولما أعيد اكتشافه ازدهر ازدهارا رائعا فى المسرحية الاليزابيثية .

(★) وذيل حصان ، وعند الرومان لها آذان وذيل وأرجل آلهة يونانية لها جسم انسان وآذان

وقرون ناعز .

ولقد كانت غلبة المسرحية من حوالى ١٥٨٠ حتى ١٦٤٠ فى حد ذاتها واحدا من الأسباب التى تبرر عدم ظهور روايات نثرية عظيمة فى العصرين الاليزابيثى واليعقوبى . لكل عصر شكله الأدبى الغالب ، الذى يجتذب أكفأ وأكثر رجالات العصر طموحا بطريقة لا تقاوم ، سواء أكان يوافق مواهبهم الخاصة أم لا . ومن المعروف أن فترات الرواية العظيمة لم تكن أيضا فترات عظيمة للمسرحية ، وقد وجدت أكثر نزعات الأدب الاليزابيثى حيوية متنفسا لها فى المسرحية . وكانت المسرحية هى الشكل الذى اتخذته القصة الخيالية . ولكنها لم تكن قصة خيالية شبيهة بما نجده فى الرواية فيما بعد . فقد كان الاليزابيثيون يهتمون بأشياء تختلف تماما عن تلك التى سحرت الروائيين . وتتطلب الرواية ، بحكم طبيعتها الذاتية ، درجة أعظم أو أقل من الواقعية ، من الأمانة لحقائق العالم كما يراها الناس عادة . وكان الاليزابيثيون ما خلا جونسون Jonson لا يبالون حقيقة بالواقعية فى شئ ، ولم تكن مسرحيتهم مسرحية سلوك ، ولم يكن موضوعهم هو الإنسان فى المجتمع . وكانت فكرتهم عن الشخصية تختلف تماما عن فكرتنا ، وكانت الفعالية المسرحية بالنسبة لهم أهم بكثير من المعقولية . ولم يكن تماسك القصة احتمالياتها يهمهم فى كثير . ولم يكن جمهورهم يطلب تصويرا للحياة كما كانوا يعرفونها - رغم أنهم يحصلون على هذا أحيانا - أو تصويرات مقنعة لشخصيات حية فى عالم حى ، وإنما كان يطلب شعرا ، لغة محلقة بكل طريقة ، متطرفة على نحو ما ، وشخصيات تستطيع الحديث بهذه اللغة . وربما كانت المسرحية الاليزابيثية أقرب فى جوهرها الى المسرحية الغنائية (الأوبرا) منها الى الرواية . بالرغم من أن هذا لا يعنى أن كتاب العصر الاليزابيثى كانوا غير قادرين على خلق نوع الشخصيات الذى نجده فى مسرحية ما بعد ذلك وفى الرواية ، فهناك الكثير منها فى شكسبير - ولكنها تتحرك فى عوالم لا واقعية الى حد كبير .

وربما كان أهم اختلاف بيننا وبين الاليزابيثيين ، الاختلاف الذى يشمل بقية الاختلافات هو موقفهم من التاريخ . فالتاريخ كما نفهمه ، لم يكن له وجود بالنسبة لهم . فلا يبدو أنهم كانوا ينظرون الى الماضى على أنه شئ يختلف عن الحاضر ، وكانت فكرة مثل « روح العصر » شيئا غريبا عنهم . وعلى سبيل المثال فإن « الملك لير » « King Lear » مصورة فى بريطانيا ما قبل العصر السكسونى ، « وهنرى الرابع » « Henry IV » فى انجلترا القرن الرابع عشر ، و « هاملت » Hamlet فى دانمرك القرن الثامن ، ولكن هذه المسرحيات ليست تاريخية بمفهومنا للكلمة . فهى ليست مسرحيات عن بريطانيا القديمة ، دانمرك العصور المظلمة ، أو انجلترا العصور الوسطى : فهى تعيش وتستنفد فى فترة واحدة لا تتغير ، وهى فترة خارج التاريخ بمفهومنا . فقد

كان الزمن بالنسبة للاليزابيثيين ، فيما يبدو ، عنصرا تتحرك فيه الأجيال المتعاقبة من البشر ، ولم يكن شيئا يغير البشر ويجعل جيلا يختلف عن آخر .

ولكن الروائي يجب أن يتناول البشر في مكان وزمان محددين ، وقد كان الروائيون عادة ، وخاصة العظام منهم ، ذوي احساس عميق بعصرهم وما فيه من صفات يبدو أنها تميزه عن العصور الأخرى . ولا تبين فكرة التاريخ هذه ، والمجتمع كبناء دائب التغير الا بعد الحرب الأهلية . وعلى سبيل المثال ، فإن دريدن Dryden يعبر ، خاصة في نقده ، عن نغمة تستلفت حدائتها الأنظار اذا ما قورنت بالاليزابيثيين .

ومع ذلك فلا يمكن المبالغة في تقدير تأثير المسرحية الاليزابيثية ، وشاكسبير فوق كل شيء آخر على الرواية في انجلترا . فقد كانت أعظم بكثير من القصة الخيالية في تلك الفترة . ولو قرأنا المسرحيات الاليزابيثية العظيمة على أنها روايات ، لوجدناها بلا شك روايات غير مرضية ، ولكن لا بد وأنها كانت ، حال طباعتها ، تقرأ على هذا الأساس . وكانت ، ابان القرن السابع عشر ، تقرأ على نطاق واسع . ونرى في التخطيط الطوبوغرافى (★) في «حياة ووفاة مستر بادمان Life and Death of Mr. Badman» لـ بانيان و «بامبلا» لـ رتشاردسون ، مؤثرا واضحا على الروايات الأولى : اذ يزين بانيان حوارهما كما لو كان نص مسرحية مطبوعة ، ويسبق رتشاردسون روايته بـ «أشخاص المسرحية» . وربما كانت هذه أمثلة تافهة ، فقد كان التأثير الحقيقى في موضع آخر ، تأثيرا بالغ الشمول ، ولذا يسهل الاحساس به دون تحديده . وهو يكشف نفسه ، على أية حال ، فى شكل الرواية الانجليزية التقليدية المختلط ؛ وفى امتزاج المأساة والمهابة . وقد جعلت عين الحقيقة أن شاكسبير كان يكتب بالانجليزية ، من الرواية كما كانت تكتب فى فرنسا القرن التاسع عشر ، على سبيل المثال ، أمرا مستحيلا فى انجلترا ، ما خلا كعبث اتفاقى . وبما أن شاكسبير كان دائما هو المقياس النهائى لمقارنة الكتابة الخيالية فى لغتنا ، فقد كان على الرواية أن تدنو من الشكل المختلط الذى سار عليه . وقد أصبحت أساليب الحياة الأصيلة فيه عادات فكرية متأصلة فى خلفائه . وكثيرا ما ينهج الروائيون الانجليز نهج شاكسبير دون أن يدركوا ذلك . وعلى سبيل المثال ، فإن شخصيات شاكسبير الريفية تكمن خلف الفلاحين المرحين الحاذقين عند سكوت وجورج اليوت George Eliot وهاردى ، والذين يتبعون الأحداث الرئيسية دائما . وعلى نفس النحو ، فنحن نرى بطلاته ، وخاصة بطلات المهابة الرومانسية ، خلف بطلات فيلدنج وميريديث . وطالما أن شاكسبير يمثل

(★) للمعلق بالمسح الخرائطى .

ويقرأ في انجلترا ، فسيستمر تأثيره على الرواية ، وذلك ببساطة لأن مؤلفاته هي المقياس النهائي للكتابة الخيالية بالنسبة لنا .

وقد كتبت أهم مؤلفات القصة الخيالية النثرية الانجليزية قبل « سسفر الحجاج » قبل ظهور المسرحية الاليزابيثية بأكثر من قرن . وقد كانت هذه هي « وفاة آرثر » « Morte d'Arthur » لـ مالوري Malory . وبالرغم من أنها كانت مؤلفات نثريا عظيما ، فلا يمكننا ، مهما بلغنا من سعة الخيال ، اعتبارها رواية . ولو أننا اعتبرناها رواية ، لبات من المحتمل ، أن نتقبل « الملكة الجنية » « The Faerie Queen » على أنها رواية أيضا . فهي التجميع النهائي ، الأكثر جمالا في التعبير من ذي قبل ، لأساطير آرثر والبحث عن الكأس المقدسة التي كانت تتسلط على فكر العصور الوسطى . وعندما نأتي الى ما يدعى بالرواية الاليزابيثية فقد نعجب أكثر لانجازات الشعر والمسرحية الاليزابيثية . ومن الخطأ التضمنين بأن الاهتمام الوحيد بالقصة الخيالية النثرية في ذلك العصر هو الآن اهتمام أكاديمي ، اذ ما زال بالامكان الاستمتاع بقراءة الكثير من هذه المؤلفات ، وان تكن متعة غير تلك التي نجدها في قراءة الروايات . وهناك في « يوفيز » لـ لي Lyly التي نشرت عام ١٥٧٩ ، قصة من نوع ما ، ولكن هذا ليس هو أهميتها الرئيسية سواء بالنسبة للمؤلف أو بالنسبة لنا . وفي الجزء الأول من كتابه يستخدم لي قصته الهيكلية في ندب ضعف المرأة ، وطيش الشباب ، وخداع الحب ، وفي الجزء الثاني « يوفيز وانجلترا » ، في تقرير أمجاد انجلترا وملكتها . وكان الشيء الذي لفت الانتباه الى « يوفيز » ، وما زال يجعل لها أكثر من قيمة أثرية ، هو أسلوب لي . ولما كان الآخرون ومن بينهم شاكسبير قد قلدوا هذا الأسلوب في حياة لي ، وتعرض كثيرا للسخرية منذ ذلك الحين ، فقد كان ذا تأثير هائل في عصره ، ولم يتأثر به أحد بقدر ما تأثر به شاكسبير نفسه في شبابه . فقد كان محاولة مخلصا لاعطاء النثر النظام الشكلي والبناء المركب الذي نجده في الكثير من الشعر الاليزابيثي . وهو في الواقع نموذج للكتابة ، واع ، بالغ الصنعة وبلاغى . ولما كان أريبا ولاذعا في الغالب ، فقد بدا مضحكا في نظر معاصريه والأجيال اللاحقة بسبب أقل ما فيه أهمية ، الاستخدام المتكرر للمتماثلات من تاريخ طبيعي خيالي . ولو جردناه من هذه الزخارف لتخلف لدينا نثرا لا يختلف كثيرا في جوهره عن نثر دكتور جونسون Dr. Johnson .

ولما كانت « يوفيز » قد كتبت على شكل خطابات فقد كانت تعد سلفا لروايات رتشاردسون . ويبدو لي أن هذا الأمر من اللامعقولية بحيث لا يستحق المناقشة أكثر مما تستحق النظرية القائلة بأنه بما أن « أركاديا » « Arcadia » التي نشرت عام ١٥٩٠ ، تحتوي على شخصية تدعى بامبلا ، فإن رتشاردسون ،

بنساء عليه ، قد استعار اسم بطلته من سيدنى Sidney . وكعمل أدبى ، فان « أركاديا » عمل ذو قيمة أكبر من « يوفيز » ولكنها ليست رواية . وكان سيدنى أيضا ، يستهدف اعطاء النثر شيئا من المثل الشكلي للشعر ولكن نظرا لأنه كان شاعرا أكثر اجادة من لى فقد استطاع أن يحقق شيئا آخر ، أن يعطى نثره أحيانا على أية حال ، جمال الشعر . ونحن نقرأ « أركاديا » من أجل هذه البلاغة العرضية . وهى قصة خيالية رعوية ، مثال رائع على افتقار الاليزابيثيين الى الحاسة التاريخية . والواقع أن « أركاديا » هى عالم حلم مؤلف من معرفة سيدنى بالمسيحية والقدم الكلاسى ، وفروسية العصور الوسطى ، وبذخ عصر النهضة . ولما كانت تكاد تبلغ حدا لا يطاق من الاطالة ، فهى تعبر من خلال قصة طويلة تعيش فيها الحور والرعاة جنبا الى جنب مع الأميرات والملوك ، عن مفهوم سيدنى لسنة الفروسية .

وبقدر ما يتعلق الأمر بانجلترا فقد كانت « أركاديا » أولى قصص خيالية نثرية عديدة ، وهى جميعا ، رعوية أو خلافة ، من نوع واحد . شبان نبلاء المولد تتحطم سفنهم وسط رعاة وراعيات بين مناظر طبيعية يونانية قديمة يشوبها الغموض ، ويشمل مجرى الأحداث دائما أخطاء الشخصية وحب صادق دائما مهما بدا من يأسه . وتشمل مثل هذه المؤلفات « مينافون » « Menaphon » و « ورقة لعب الخيال » « The Carde of Fancie » ل روبرت جريرين Robert Green ، « روزاليند » « Rosalynde » ل توماس لودج Thomas Lodge و « أورناتس وأرتيشا » « Ornatus and Artesia » ل امانويل فورد Emanuel Ford وهى لا تحتوى على شىء من الواقع ، وليس هذا نقدا لها ، فان الاحساس بالواقع لم يكن هو ما يسعى وراءه مؤلفوها . ولو أن قصصا مثل « كما تفضلها » « As You Like It » و « قصة الشتاء » « The Winter's Tale » ، و « الراعية المخلصة » « The Faithful Shepherdess » كانت قد كتبت على أنها قصص نثرية بسيطة ، دون أى من محاولات رسم الشخصيات اللازمة للمسرحية من أى نوع كمرشد تقريبي للممثلين فقط ، لكانت النتائج شبيهة بهذه الى حد كبير . ان الشئ الذى مازال لها ، والذى حافظ عليها نضرة عذبة ، هو الخاصية الغنائية ، التى تجعلها المعادل النثرى للأغنية الاليزابيثية وشعر روبرت جريرين نفسه الرعوى .
الرائق .

وعلى أية حال ، فان الرومانسية (الخيالية) والرعوية ما هى الا جزء واحد فقط من القصة الخيالية النثرية الاليزابيثية . ويوجد فى القصة الخيالية شئ شبيه بالمسرحية الواقعية ، مسرحيات جونسون الرائعة ، و « طريقة جديدة لسداد الديون القديمة » « A New Way to Pay Old Debts » ل ماسنجر Massinger « فارس المدوك المشتعل » « The Knight of the Burning Pestle » ل بيمونت Beaumont وفلتشر Fletcher ، وذلك فى قالب أكثر خشونة وأقل صنعة . وتكمن أهمية

هذه المؤلفات في ما كان لها من « شعبية » ، فقد كانت هي ما كان الشعب يقرأه ، كشيء مختلف عن القصص الرعوية التي كان المجتمع الراقى يقرأها . وبناء عليه ، فلم تكن تتمتع بقليل أو كثير من انقيمة أو المكانة الأدبية ، وكثيرا ما كانت ، بأكثر من محمل ، أدب « الدهماء » صنو اللباب ، وقصص الجريمة ، والجرائد الصغيرة ، و « الاعترافات الصادقة » في يومنا هذا . ولم تكن دائما تصدر على أنها قصص خيالية ، ففي « ما يساوى عملة الجروت من الفطنة ثمنه مليون من الندم » Groatsworth of Wit, bought with a million of Repentance وفي « توبة روبرت جرین » Repentance of Robert Greene التي تليها لجرین ، يتخذ مؤلف « مينا فون » من حياته الداعرة موضوعا له ، واعظا في نشر أكثر صراحة من ذلك الذي استخدمه في أي من قصصه الرعوية ، عظات قوية عن الآية القائلة « ان حياة الانسان ليست بالغة القصر في حد ذاتها ، ولكن الخطيئة تقصر منها » . وقد فضح في كتيباته « الباحثة وراء العيوب » بتلذذ وشجاعة أدبية ألوان الغش والتدليس الشائعة في عصره . وبعد ذلك بعشرة أعوام ، تبعه ذكر Dekker بكتيبات مثل « العام الرائع ١٦٠٣ » The Wonderful Year 1603 ، وهو تصوير للطاعون الذي اجتاح لندن ونتائجه ، و « خطايا لندن السبع التي لا تغتفر » The Seven Deadly Sins of London و « كتاب الحمقى الأولى » The Seven Deadly Sins لممارسات الأفاقيين والمدلسين ، وخائني الثقة ، لا تختلف كثيرا ، فيما خلا في درجة المهارة الفنية التي تصور بها ، عن فضح بن جونسون لحياة العاصمة في « الكيمائي » The Alchemist و « سوق بارثولوميو » Bartholomew Fair ولم تكتب هذه الكتيبات على أنها قصص خيالية ولكن فيها من الحياة أكثر مما في معظم القصص الخيالي الاليزابيثي ، وهي تكشف عن ذلك الاهتمام الذي لا يشبع بشئون الحياة اليومية الذي كان لا بد للقصّة الخيالية أن تمتصه قبل أن يصبح بالامكان أن تصير رواية .

كان شيء مشابه لهذا الاهتمام قد ظهر قبلا في توماس ديلوني Thomas Deloney الذي وجد فيه تجار لندن ناطقا باسمهم . وكان قبل أن يصبح نائرا ، ناسج حرير وتاجرا متجولا ، ومؤلف أغان قصصية كثيرة عن عيوب عصره . وقد امتدح في قصصه « جاك أوف نيوبري » ١٥٩٧ Jack of Newbury و « المهنة الرقيقة » ١٥٩٨ The Gentle Craft و « توماس أوف ريدنج » ١٦٠٠ Thomas of Reading مآثر القماشين وصانعي الأحذية ، لصالح القماشين وصانعي الأحذية أنفسهم . ويبدو أن شخصياته جاك أوف نيوبري ، وتوماس أوف ريدنج ، والبقية ، كانت شخصيات تاريخية حقيقية ، رغم أن هذا هو أقل ما فيهم أهمية . وهم يبدوون كأبطال أحداث نصف فكاوية ونصف بطولية ، تفتقر أبدا إلى المهارة وغالبا

ما تكون صاخبة نوعا . ونستشعر خلفها تقليدا كاملا من القصص الشعبية المتواضعة . وفي ديلونى يثبت دهماء شاكسبير ذواتهم ويكتشفون احساسهم بالكرامة القومية . ونحن لا نجد شيئا شبيها بهذا فى أى مكان آخر من أدب العصر .

ومؤلفات ديلونى كاملة فى بساطتها . فواقعيته خشنة مواتية ، وكتابته بسيطة ، بدون كلف ، ودياسة . وليس أدل على مقدرة ديلونى المسرحية الحقيقية من أننا عندما نقرأ وصف مقتل توماس كول Thomas Cole فى « توماس أوف ريدنج » وتصرفات انقتلة ، صاحب خان وزوجته ، بعد ذلك ، فأننا نتذكر فى الحال مقتل دانكان وتلاههم ماكبث Macbeth وليدى ماكبث . كانت « ماكبث » تالية فى كتابتها لقصة ديلونى . وليس من المعروف ما اذا كان شكسبير قد عرفها أم لا ، لكن أوجه التشابه تسترعى الانتباه . وهذا فى حد ذاته تكريم كاف لمقدرة ديلونى على التخيل والتعبير .

واليوم ، فان أكثر مؤلفات القصص الخيالى الاليزابيثى تداولاً هى « المسافر التعس ، أو حياة جاك ويلتون The Unfortunate Traveller or The Life of Jack Wilton » لـ توماس ناش Thomas Nash والتي نشرت عام ١٥٦٤ . وهى فى مضمونها ، ان لم يكن فى جوها ، تستهذى « يهودى مالطة » « The Jew of Malta » لـ مارلو ، وتسبق مآسى وبستر Webster العظيمة . وبعبارة أخرى فهى تعبير قوى عن مزيج الرعب والسحر الذى كانت ايطاليا ذلك الوقت ، بترفها الذى لا يبارى ورذائلها البراقة وفسادها ، تمثله للانجليز . وقد لقيت عادة كرواية ، أو رواية مستترة ، تقديرا أكثر مما تستأهله وذلك أن النقاد قد وقعوا تحت تأثير نشر ناش الساحر . وهذا شيء مفهوم ، فلم يكن أحد فى عصره يضارعه ككاتب نشر خيالى غير شاكسبير ، وجونسون ، وبستر . ومازال نشره شيئا حيا : وقد تأثر به فى عصرنا هذا كل من جيمس جويس ووندهام لويس . وينقل الوصف التالى لعالم من وتنبرج شيئا من خاصيته :

لقد اختاروا خطيبا كاتباً منتفخ الكرش يدعى فاندرولك Vanderhulke كى يهدوه (دوق ساكسونى) بخطبة ، وله وجه كبير محتقن فى مثل صفار الكبريت ، كالرجل الشرقى ، وعينان كمحارتين كنتيتين (نسبة الى « كنت » وهى مقاطعة فى انجلترا) ، وفم كان ينفث على مصراعيه كلما تكلم ، كأحد تلك الأبواب السحرية القديمة الموصدة ، ولحية كما لو كانت قد صنغت من عش طائر مبعثر ، يتكون من القش ، والشعر ، والخذر ، مختلط ببعضهما ببعض .

ومن ناحية البناء ، فان نشر ناش بدائى ، تكديس للجمل البسيطة التى

تمضى وتمضى لاهثة الأنفاس . ولكنه فى داخل حدوده ، فان شيئا أكثر منه حيوية ، ومطابقة للحياة ، وحركية ؛ لم يكتب أبدا . وهو ؛ فى تأثيره المباشر ؛ وصوره الخيالية المكهربة التى تستوقف الانتباه والمستقاة من واقع الحياة اليومية ، فى تضاد تام مع أنواع النثر التى كان لى وسيدنى يكتبانها . فجنوده راسخة فى استمتاع هائل بالخواص الجثمانية للحياة ، ولجب وفوضى المعيشة . فهو يحيل كل ما يمسه ، بالزيادة والمبالغة ، جاعلا أياه مضحكا وعجيبا ، وهو يصور على نحو لا قبل المقارنة ، خارج الأشياء . وهو الى حد كبير نثر هجاء ، فهو من نواح عدة صورة نثرية لشعر بن جونسون المسرحى المرسل (★) Blank Verse . ونحن نلقى فى ناش كما فى جونسون ، أسبلوبا فى تصوير الحياة - من الخارج ، حتى أن الشخصيات التى تتحرك فيها تكاد تبدو دمي هائلة تتدفق مع ذلك بالحياة بفضل حيوية خالقيهم واستمتاعهم البالغ بكل ما يستلقت النظر - نجده فى مجرى الرواية الانجليزية بأكمله ، فى سمولت ، وماريات Marryat ، وديكنز ، وويلز Wells ، وجويس ، ووندهام لويس خاصة .

وتظل « المسافر التعس » هى أكثر مؤلفات القصص الخيالى النثرى الاليزابيثى امتاعا على الإطلاق . ولكنها ليست رواية بأى مفهوم حديث للكلمة . وهى قصة أفاق أو بيكارسك (★★) أعطاهما ارتباطها بسلسلة من الأحداث التاريخية المحددة قدرا من الواقعية . وهى تبدأ بمشهد فى المعسكر الانجليزى أمام تورناى (★★★) Tournay ، التى كان هنرى الثامن Henry VIII يحاصرها عام ١٥١٣ ، وتنتهى بمعركة فيلد أوف كلوث أوف جولد Field of Cloth of Gold . أحداث حقيقية وأشخاص حقيقيين ، حصار ليدن Leyden أراسمس Erasmus ، وتوماس مور Thomas More ، ولوتر Luther وكورنيليوس أجريبا Cornelius Agrippa - يأتى بهؤلاء كيما يوحى بأنه يتمسك بأهداب الحقيقة ، وهو يستهدف نفس التأثير أيضا بسرد قصة جاك ويلتون نفسه ، هينق (خادم) إيرل أوف سري Earl of Surrey الذى يرافقه فى أسفاره فى ألمانيا وإيطاليا . ويكاد ألا يكون هناك وجود للحبكة : فالقصة هى مجرد سلسلة من الحوادث والمؤامرات بطلها ويلتون ، والحوادث الموضوعية اثارة خالصة ، « فضح » لاثم إيطاليا عصر النهضة كما كان الانجليز يحبون تخيلها . وفى موضع من القصة ، على سبيل المثال ، يلقى القبض على جاك وزوجته الإيطالية ديامنت Diamante بتدبير من يهودى

(★) Blank Verse : الشعر المرسل : غير المقفى .

(★★) بيكارسك Picaresque : قصة تدور حول مغامرات الأفاقين والاشرار .

(★★★) تورناى Tournay : اسم مدينة فى بلجيكا .

شرير ، الذى يعطى جاك عبدا له . ويبيعه اليهودى الى طبيب كموضوع
للتشريح . ويهرب جاك ، وينتقل الى ملكية عشيقة البابا التى تريده عشيقا
لها . ويرسل لها اليهودى ديامنت كهدية ، أمرا بدس السم لها سرا ، ويكشف
جاك وديامنت المؤامرة ، ويلقى القبض على اليهودى ويعذب حتى الموت ، فى
واحدة من أروع فقرات ناش الوصفية . ولكن بينما تذهب عشيقة البابا لزيارة
البابا ، يرحل جاك وزوجته آخذين معهما مجوهراتها . والكل عبارة عن سلسلة
من الارتجالات تستهدف ترويع واثارة الرجل الانجليزى الذى لا يبارح منزله .
والشئ الذى يعطيها قيمتها هو موقف ناش من الأحداث التى يرويها . فهو
فكاهى ، هجوى ، لارومانسى ، لا يشبع تلذذه أبدا . وتجتمع كل هذه الخواص
على جعل نثره وترا .

وفى هذه الفترة بدأ الانجليز يكتسبون عادة القراءة ، التى لا يمكن تصور
كتابة روايات بدونها . وتورد « وراقة » (★) كامبردج للأدب الانجليزى ،
Cambridge Bibliography of English Literature مائة وخمسين قصة
نثرية كتبت بالانجليزية ونشرت ما بين ١٥٠٠ ، ١٦٦٠ ، الغالبية العظمى منها
فيما بعد ١٥٨٠ . وهناك تقريبا مثل هذا العدد من المترجمات عن الفرنسية
والايطالية والأسبانية . ويمكن أن نضيف الى هذه أصول المسرحيات المنشورة
التى لا بد وأنها كانت تقرأ على أنها قصص .

وهناك ، على أية حال ، سبب آخر الى جانب غلبة المسرحية يفسر لنا لماذا
كانت الروايات كما نعرفها أمرا مستحيلا فى القرن السادس عشر والنصف
الأول من القرن السابع عشر : انه سبب لغوى . فقد خلق الاليزابيثيون
واليعقوبيون ، فى بيت الشعر المرسل ؛ واحدا من أكثر أدوات التعبير التى تم
ابتكارها مرونة ومهارة . ولكن نثرهم ؛ بالنسبة لأغراض النثر العادية ؛ لم
يكن متقنا . كان يستطيع أن يكون نبيلا فى بلاغته ، كما هو الأمر فى عظات
تايلور Taylor و دن Donne ، أى عندما يرقى الحديث الى مستوى
الخطابة ، وعندما كان يتبع لغة الحديث عند الشعب ، كما فى ديلونى وبعض
كتاب المسرح ، كان يحقق مباشرة عملية رائعة . وفى السنوات الأخيرة من
القرن السابع عشر ، خرج نثر انجليزى الى حيز الوجود ، من المرونة والوضوح
بما يكفى لمهمة تحليل الشخصية وتنظيم وترتيب التفاصيل الهامة .

وهنا ، كما فى أمور أخرى بالغة الكثرة ، كانت الحرب الأهلية والسنوات
التى انتهت بعودة تشارلز الثانى Charles II هى الفاصل . فقد ساد

(★) Bibliography : وراقة : وهو كتاب يبحث فى معرفة الكتب وتأليفها وتاريخ

نشرها . . الخ .

الجديد ؛ وذلك بالرغم من عودة آل ستيوارث Stuarts الى العرش . ولكن عندما نحاول تحديد التغييرات فى المناخ العقلى والعادات الفكرية التى أوجدت فى النهاية جواً أمكن كتابة الروايات فيه ، تواجهنا فوضى ومتناقضات .

إبان الجزء الأكبر من القرن السابع عشر كان القصص الخيالى الموجود مجرد تقليد شاحب للأصول الفرنسية ، التى كانت ترجماتها باللغة الشعبية فى دوائر البلاط . وقد صورت «Astree» لـ أونوريه ديرفيه Honre'd'Urfe عالماً فى براءة أركاديا ، ليس له أدنى علاقة بالحياة الواقعية أكثر مما « لـ أركاديا » سيدنى . ومع ذلك فقد كانت المناظر الطبيعية الموصوفة لبلد حقيقى ، مشاهد طفولة المؤلف وشبابه . وهناك تناقض شبيه فى رومانسيات (قصص خيالية) مدام دى سكوديرى Mme de Scudéri المملة المنمقة ، « سيرس العظيم » (١٦٤٩ - ١٦٥٣) The Grand Cyrus و « كليلى » Clelie (١٦٥٦ - ١٦٦٠) . وبالرغم من سخافة هذه الكتب بالنسبة للقارئ الحديث - قدر سير وولتر سكوت أن بطل « سيرس العظيم » قد قتل مائة ألف رجل بيده - فقد كانت الشخصيات ، بالرغم من كل ما فيها من مبالغة ، صوراً يمكن التعرف عليها لرجال ونساء من باريس الطرازية ، وكانت ألوان الترفيه التى ينسبها المؤلف الى الفرس والرومان فى كتابه ، هى ألوان الترفيه التى كان المجتمع الفرنسى يعرفها فى ذلك العصر . وقد استمد كتاب المسرح ، بعد عودة الملكية ، الالهام للمسرحيات « البطولية » وروحها من مثل هذه المؤلفات . وتبدو هذه المسرحيات الآن وكأنها قد كتبت كما قال دكتور جونسون ، « بعزم باد على اتخام الجمهور بعجائب المسرح ، وأن تعرض فى أسنى صورة شهاباً مسرحياً من الحب غير المعقول والقيمة المستحيلة ، وألا تترك لشروء الأخلاف (الأجيال القادمة) مجالاً لخطر أكثر تحليفاً » .

والواقع أن ما نسميه الآن الروح العلمية كانت متقطعة فى مباشرة عملها . وكان العلمى والسحرى مازالاً يعيشان جنباً الى جنب ؛ وبالرغم من سخافات الرومانسيات والمسرحية البطولية ؛ فيمكننا أن نرى ؛ فى مستهل القرن تماماً ، أمثلة وان تكن بدون طابع علمى تماماً الا انها على الأقل محاولات لتحديد الأنواع الانسانية بدقة شبه تامة . وكانت قد ظهرت فى عام ١٥٩٢ طبعة انجليزية لـ « شخصيات » للكاتب اليونانى المتأخر (زمنياً) ثيوفريستس Theophrastus وربما زادت مقالات بيكون Bacon ببصيرتها الثاقبة وتحليلها الموجز ، من تأثيرها ، أدت فى السنوات التالية الى حصاد من الكتب قامت بتشخيص ووصف طبيعة وتصرفات أنواع مثل الجبان والمتصنع ، التاجر الشريف واللبانة السعيدة . ربما لم يكن رسم الشخصية أكثر من مجرد ممارسة أدبية ، ولكن علاقتها بالرواية واضحة . وعلى أية حال ، فنحن نرى أولى ثمار اتحادها الرائع بالواقع فى المؤلفات التاريخية ، وخاصة فى رواق كلارندون Clarendon

العظيم للشخصيات في « تاريخ الثورة » «History of the Rebellion» . وقد كان هذا حتميا . قبل أن يمكن للرواية ، التي يجب أن تكون محاكاة - زادت أو قلت - لعالم الواقع ، أن تولد ، كان لا بد وأن تكون هناك مؤلفات لا تقوم على المحاكاة ، أي أنها ليست قصصا خياليا ، وانما وصف أمين لعالم الواقع . ولذا ، فقد كانت مؤلفات التاريخ أمثال مؤلف كلارندون والأعمال الرصينة الدقيقة التي تصف مغامرات واقعية ، وبلادا بعيدة وشعوبا غريبة مثل « رحلة جديدة حول العالم » «A New Voyage Round the World» لـ ديمبير Dampier ، من بين أقوى المؤثرات على الرواية التي كانت في طريق التكوين .

وقد قامت أمثال هذه الكتب بدور المقوم لخيالات كتاب القصص الخيالي غير المدربة . وقد كنا طوال فترة دامت زهاء سبعين عاما سابقة على نشر «بامبلا» عام ١٧٤٠ ؛ وكأننا ؛ في أصقاع الحدود ؛ في ما يشبه ألاسكا - لورين (★) الأدب . دماء السكان مزيج ، كان بعضهم ، مهما كان تصورهم لأنفسهم ، روائيين خالصين ، بينما كانت تغلب على الآخرين اتجاهات أخرى . ونحن طوال الجزء الأعظم من تلك الفترة ، لا نجد ما نتوقعه من رواية اليوم ، ملاحظة السلوك وتصوير مجلي (بانوراما) الحياة الواقعية المتغير ، في كتاب القصص الخيالي بقدر ما نجده في مدونى اليوميات من أمثال بيبس وايفيلن ، فقد كان أدب السيرة الذاتية وكتابة الذكريات توعم في المولد لأدب الرواية . وفي فرنسا وأسبانيا كانت قد ظهرت رومانسيات من واقع الحياة ، على شكل مؤلفات كتبت كرد فعل للكلف المنمق وأركيدية الكتاب من أمثال ديورف ومدام دي سكوديرى ، وهى مؤلفات كانت تقرظ في أسلوب من التهكم المزهو ، بوجه عام ، مآثر الأفاقين الفذة . وقد ترجمت هذه الرومانسيات وحوكيت ، ولكنها لم تنتج شيئا ذا قيمة أدبية . وكانت أشهر القصص الانجليزية « الأفاق الانجليزى » ١٦٦٥ «The English Rogue» لـ هيد Head ، عبارة عن تجميع كتيب سىء الكتابة ، يصف حياة مريتون لاترون Meriton Latroon انسان متطرف فاره ، منذ صباه ، وفي السجن ، حتى رحيله الى جزر الهند الشرقية . وليست هناك أية محاولة لرسم الشخصيات ، والقصة هى مجرد تجميع للحوادث الضاحكة والمثيرة .

وعندما دخلت الواقعية القصة الخيالية الانجليزية فى ذلك الوقت كان مجيئها من أقل الاتجاهات توقعا وفى أقل الأشكال توقعا . كان بنيان Bunyan فى الخمسين عندما نشر « سفر الحاج » عام ١٦٧٨ . وبطبيعة الحال فلم يكن

(★) الالزاس واللورين : مقاطعتان على الحدود بين ألمانيا وفرنسا وكانتا دائما مثار النزاع بين الدولتين .

ينتوى أن يكتب رواية . والواقع أننا نقرأها اليوم كرواية فقط لجملة ما تحتويه من واقع محسوس ملحوظ . وكانت قد كتبت كاستعارة دينية ، كمطبوع أو عظة دينية . وقد تأثر الباحثون بالمؤلفات التي قد تكون قد أثرت في بنيان ومن المحتمل أن يكون قد قرأها . وليس لهذه أدنى أهمية . فقد كان بنيان عبقرية متفوقة ، أول عبقرية تظهر في القصص الخيالي النثرى الانجليزى من أى نوع ، ولا تقل مؤلفاته أصالة عن أقصى ما يمكن أن يحققه أى شئ في الأدب . ولم يكن أحد على الإطلاق قد سبقه الى نوع الأدب الذى كان يكتبه . وقد قيل أنه لم يترك أى تأثير على القصص الخيالي اللاحق : ولكننى لست موقنا من ذلك . فمن الممكن تفسير « التأثير » بمفهوم بالغ الضيق . ففي غضون فترة قصيرة من ظهورها ، أصبحت « سفر الحاج » ملكية فريدة للشعب الانجليزى ، بكافة طبقاته ، على نحو يفوق أى مؤلف آخر فيما عدا الانجيل . وبالتالي ، فإن تأثيرها ، كتأثير الانجيل ، لا يمكن حصره . ويمكننا فقط القول بأنه لو انها لم تكتب لكان الشعب الانجليزى مختلفا عما هو عليه . وعلى أسوأ الاحتمالات ، فقد وضعت معيارا لسرد القصة ، ورسم الشخصيات الحي والحوار الطبيعى الذى لا بد وأن يكون قد أثر فى رهط من الروائيين اللاحقين ، مهما كان من قلة ادراكهم لذلك .

و « سفر الحاج » استعارة عن المسيحى فى بحثه عن الخلاص : وحتى مع ذلك ، فلو بسطنا كلمة « بيكارسك » الآن ، كما هو المتبع عادة ، لتعنى أية رواية يقوم فيها البطل برحلة يتعرف خلالها على كافة أنواع وحالات وطبقات البشر ، فإن « سفر الحاج » لا تختلف كثيرا فى شكلها عن الرواية البيكارسك التقليدية . ليس سفر كريستيان Christian شيئا ان لم يكن رحلة عبر العالم ، وبالرغم من أن الشخصيات التى يلقاها على الطريق تتخذ من عبارات أخلاقية أسماء لها ، إلا أنه يمكنه تمييزها دائما بما يعزوه اليها بنيان من حديث . وهى تتدفق بالحياة فى حديثها ، تتدفق بالحياة الفورية :

أوبستينات : Obstinate : ماهى الأشياء التى تنسدها ، حتى أنك تترك العالم كله بحثا عنها ؟

كريستيان : انى أبحث عن ارث لا يتطرق اليه الفساد ، لم يعرف الدنس طريقه اليه ، ولا يقنى ، وهو مدخر فى السماء ، فى أمان ، كى يعطى فى الوقت المعين ، لأولئك الذين يكفون من أجل الفوز به . اقرأ ذلك ، اذا شئت فى كتابى .

أوبستينات : لا أريد كتابك هذا . هل ستهود معنا أم لا ؟

كريستيان : لا ، لست أنا ، فقد وضعت يدي على المحراث .

أوبستينات : هيا اذن أيها الرفيق بلايبل Pliable ، دعنا ننعطف ثانية ، ونعود أدراجنا بدونه . هناك رفاق من هؤلاء الحمقى المغترين ، عندما يسيطرون عليهم وهم خاطيء ، يخالون أنهم أكثر حكمة من سبعة رجال يستطيعون أن يبدوا سببا .

بلايبل : لا تسب ، اذا كان ما يقوله كريستيان الطيب صحيح ، فان الأشياء التي يسعى اليها أفضل من تلك التي تسعى اليها : ان قلبي يحدثني بالذهاب مع جاري .

أوبستينات : ماذا ، حمقى آخرون أيضا ؟ اطعني وعد . فمن يعرف اين يمكن أن يقودك هذا المختبل ؟ عد ، عد ، وكن عاقلا .

لم يسمع قبلا حوار بمثل هذه الطبيعة السهلة البسيطة في القصص الخيالي الانجليزى . ومعنى هذا أن استعارة بنيان تغرس جذورها عميقة في الواقع . فهي من هذا العالم بأكثر مظاهره شبيوعا . كما أن تجسيدها مدهش في وضوحه ، اذا ما قورن ، مثلا ، باستعارة مثل « الملكة الجنية » . وعندما نصل الى مشاهد سوق الغرور ومحاكمة كريستيان وفبثفول Faithful ، فليس من المبالغة في شيء القول بأننا في حضرة مؤلف يسبق بتحقيق مفهوم سمولت للرواية . « كصورة كبيرة منبسطة تشمل شخصيات الحياة ، منتظمة في مجموعات مختلفة ومعرضة في مواقف متنوعة ، وفقا لأغراض فكرة موحدة » . وقد ساهمت حياة ملأى بملاحظة للرجال والنساء ، تفيض بالاحساس ، في كتابة « سفر الحاج » .

بل أن هذا أكثر وضوحا في « حياة ووفاة مستر بادمان » التي ظهرت عام ١٦٨٠ . وهي أيضا مقال أخلاقي ، تستهدف وصف « حياة ووفاة الأشرار » وانتقالهم من هذا العالم الى الجحيم . ولكن ليست هناك استعارة هذه المرة . ولدينا بدلا من ذلك حوار مألوف بين مستر ويزمان Mr. Wiseman ومستر أنتيف Mr. Attentive يدور حول جارهما مستر بادمان Mr. Badman والشكل بلا شك يعوزه الاتقان ، ولكن حيوية ودقة الحوار تخفف منه ، حتى أنه لم يكن ممكنا أن يتضح الانطباع الذي يخلقه مستر بادمان في جاريه التقيين بطريقة أقوى . ومستر بادمان رجل شرير ، ولكن شره ، كما يصوره بانيان ، ملاحظ بدقة ، الشر الذي نجده في الحياة ، فهو ليس وحشا أخلاقيا مجردا .

ولا شك أن بانيان كان أدبيا عفويا ، ولكنه كان أدبيا مع ذلك ، ولم يكن أدبيا في شيء أكثر منه في تصويره لوفاة مستر بادمان .

انتشف : أتوسل اليك ، بأى مرض توفى مستر بادمان ؟ - لأننى أدرك الآن أننا قد وصلنا الى وفاته .

ويزمان : لا يصح لى القول بأنه مات من مرض واحد ، فقد وافقت أمراض كثيرة وتآمرت على القضاء عليه . فقد كان يعاني من الاستسقاء ، والسل ، والتخمة ، والنقرس ، و (كما يقول البعض) بثرة شديدة فى أمعائه . ولكن السبل هو الذى كان يترأس كل رجال الموت هؤلاء الذين حملوا عليه بغية الذهاب به ، فقد كان هذا هو الذى أودى به الى القبر .

انتشف : أتوسل اليك ، كيف كان حاله عندما دنت نهايته - كيف كان حاله عندما صار (كما نقول) على فوهة القبر ؟

ويزمان : لماذا ، لم يطرأ عليه أى تغيير سوى ذلك الذى تركه المرض فى جسده . كان فكره كما هو ، وقلبه كما هو . كان لا يزال مستر بادمان نفسه .

ويزمان : فى هدوء الحمل : فلم يبد للملتفين حوله أن هناك مقاومة قوية من الطبيعة . وأما عن فكره ، فقد بدا فى هدوء كامل . . .

ويثير احساس بنيان الذى لا يخطئ وشهيته للحقيقى دهشتنا أكثر اذا ما قارناه بكتاب القصة الخيالية المحترفين من معاصريه . وأفضلهم جميعا هى مسز أفرا بهن Mrs. Aphra Behn . وتمثل أشهر قصصها الخيالى النثرى « أورو نوكو : أو ، العبد الملكى » « Oroonoko : or, The Royal Slave » أول ظهور لفكرة الهمجى النبيل - قبل روسو بسبعين عاما . ويمكن تفسيرها على أنها سلف لكل الأدب المناهض للتسلطية (فى السياسة الاستعمارية) والاستعمار . لكن أهميتها الرئيسية لنا هنا هى محاولة مسز بهن تطعيم قصة رومانسية تقليدية بالواقعية . جاءت مسز بهن الى القصة الخيالية النثرية من المسرحية البطولية ، وقصة « أورو نوكو » فى جوهرها هى قصة مسرحية بطولية ، قصة محبين سيئى الطالع دائمى الاخلاص ، يحتفظان بأنفسهما ، حتى فى الموت ، على مستوى من النبيل يكاد يبلغ حد الاستحالة . وعلى أية حال ، فقد أظهرت مسز بهن أصالتها على نحوين . فهى أولا تصور أورو نوكو على أنه حفيد ملك أفريقى ، « رجل يبلغ من العمر مائة عام ونيف » . وأورو نوكو شاب أنيق فاضل ، ومقاتل عظيم . وهو يحب ايمويندا Imoinda ، ابنة قائد (جنرال) وطنى كبير . وهى تبادله الحب ، ولكن الملك العجوز يقع فى حبها ويضمها الى حريمه . ويصل العاشقان فى أغلال الرق الى سيرينام Surinam . وهذا هو الجزء الثانى من أصالة مسز بهن : فقد زعمت أنها ترعرعت فى سيرينام على يد أحد ذوى قرباها الذى كان حاكما لتلك المستعمرة ،

وقد لقي زعمها هذا تصديقا طوال قرنين من الزمان على أساس ما بدا من معرفتها الشخصية بمستعمرات جزر الهند الغربية في «أورونوكو» . ويبدو الآن من غير المحتمل أن تكون قد ذهبت أبدا إلى سيرينام ، وربما كان مصدر مادة خلفيتها هو « وصف صادق لـ سيرينام » « Impartial Description of Surinam » لـ جورج وارن George Warren الذي نشر عام ١٦٦٧ .

وأورونوكو في ذاته مجمل لكافة الفضائل ، همجي متعلم نبيل ، إذ أنه حتى في أفريقيا موطنه الأصلي كان قد تعلم الفرنسية والانجليزية ، وأصبح شديد الإعجاب بالرومانيين القدامى . وهذا ، بأكثر التعبيرات لينا ، غير معقول . ومع ذلك فإن مسز بهن تحتفظ باهتمامنا ببطلها وذلك بالرغم من لا معقوليته . وهي تفعل هذا جزئيا بواسطة الحديث المتفعل الذي تضعه على لسانه ، بأحاديث تقليدية بما فيه الكفاية في المسرحية البطولية . ولكنها هنا ، ومن خلفها خلفية أكثر أو أقل واقعية ، لها شيء من تأثير الأغنية الأوبرالية : نجد أنفسنا نتقبل تقليدا . وهناك شيء آخر : ابتكار كان قد أمسى قديما عندما استخدمته مسز بهن إلا أنه مع ذلك بالغ النجاح . فعلى الصفحة الأولى لقصتها «أورونوكو» ، تسمى القصة «سيرة حقيقية» وتبدأ الفقرة الأولى بتأكيد رصين بأن ما سنقرأه ليس قصة خيالية : «لقد كنت بنفسى شاهدة عيان لجزء كبير مما ستجدونه مسطرا هنا ، وما لم يتأت لي أن أشاهده بنفسى ، عرفته من فم الشخصية الرئيسية في هذه السيرة ، البطل نفسه» . وتسرد مسز بهن ، بضمير المتكلم ، انقصة بمزيج من الاعتدال والسخط المتأجج على تصرفات المستوطنين البيض في سيرينام تجاه عبيدهم وتجاه أورونوكو خاصة ، مما يترك تأثيرا حقيقيا في القارئ . تستخدم مسز بهن أورونوكو وفضائله كعصا لمعاينة اخوتها في المسيحية . ان ما يوهن «أورونوكو» اليوم ليس هو فشل مؤلفها الفني بقدر ما هو معرفتنا التي طرأ عليها الكثير من الزيادة . فهي لم تملأ خريطة أفريقيا الوسطى الغير ممسوحة بـ «هنا يعيش وحوش» أو «هنا يعيش آكلة لحوم البشر» ، وانما أكتفت فقط أن شخصيات نبيلة من شخصيات المسرحية البطولية تسكن أفريقيا . ولم يكن هذا غير معقول ، لأنه إذا لم يكن أحد يلقي أبدا شخصيات المسرحية البطولية في شوارع لندن ، فقد كانت على الأقل مألوفة لرواد المسرح في لندن .

كانت «أورونوكو» في الواقع ، مواءمة حاذقة للرومانسية (القصة الخيالية) كما يصفها كونجريف في خطابه التقديمي لمؤلفه القصصى الخيال النثرى «المجهولة» «Incognita» وهو يقول : «ان الرومانسيات تتألف عادة من حب باق وشجاعيات لا تقهر لبطل ، وبطلات ، ملوك وملكات ، بشر من الصف الأول ، ومن اليهم ، حيث تسمو اللغة الرفيعة والسوانح الاعجازية والانجازات المستحيلة بالقارئ ، وتدخل عليه متعة تصيبه بالدوار ، وتتركه

منبطحا على الأرض كلما أطلق صيحة عندما يضطر الى الاقتناع بأن الأمر مختلف من أساسه ، وهو يمضى فى القول بأن طبيعة الروايات ماثوفة أكثر . فهى « تدنومنا ، وتصنور لنا كيفية تنفيذ المؤامرات ، وتمتعنا بالحوادث والأحداث الغريبة ، ولكن ليست تلك الغريبة تماما أو التى ليس لها سابقة ، اذ أن تلك التى لا تبعد الكثير عن تصديقنا تأتى معها بسرور قريب منا » . ان ذلك النوع من المؤلفات هو تماما ما يزعم كونجريف كتابته فى « المجهولة » .

وهى مع ذلك ليست رواية بمفهومنا للرواية ، وربما لم تكن أكثر من شيء تافه بالغ الروعة : لا يمكن أن يكون كونجريف قد تجاوز الحادية والعشرين عند كتابته لها وربما كان فى السابعة عشرة فقط . وكانت هذه هى محاولته الوحيدة فى القصة الخيالية النثرية . وبعدها ، وجه مواهبه العظيمة الى المسرحية ، ولا بد وأن يبدو لنا أن « أسلوب العالم » *The Way of the World* و « الحب للحب » *Love for Love* تحتوى على قدر من كل من الواقع والواقعية أكبر مما نجده فى « المجهولة » . ولكن هذا الشيء التافه يسحر ، بغض النظر عن خواصه الداخلية من فطنة وجذل ، بسبب ما تبشر به للمستقبل . واعتقد أنه لم يكن لها تأثير على مجرى الرواية . فما كان قصصنا الخيالى ليتأثر لو أنها لم تكتب . ومع ذلك فمن الصعب ألا نرى « المجهولة » على أنها بذرة تكمن فيها فعلا الزهرة الناضجة .

و « المجهولة » هى قصة أخطاء الشخصية : يذهب شابان ، وصديقان حميمان ، الى حفلة تنكرية فى فلورنس *Florence* ويتبادلان الأسماء ، ويقع كل منهما فى الحب ، مكونين بهذا سلسلة من النتائج تنمو بها مهارة أستاذ عظيم من أساتذة الكوميديا الاصطناعية . ولو أن كونجريف كان قد كتب مبهجاته وهو فى سن أكبر لكان بلا شك قد جعل من لندن مسرحا لأحداثها ، ولكسبت من هذا واقعية أكثر . ولكن المهم الآن هو نوايا كونجريف الواضحة فى هذه القصة : « تقليد الكتابة المسرحية ، أى ، فى التخطيط ، والبناء ، وما تتمخض عنه الحكمة » . لم أجد هذا قبلا فى أية رواية ، وقد كان على حق : فقبل : « المجهولة » كان القصص الخيالى يقتصر الى فنية الشكل ، الواقع أنه لا يمكن القول بأنه كان للشكل وجود على الإطلاق . ونحن نلمح فى « المجهولة » ، فى صورة مصغرة ، الجوانب الشكلية لذلك النوع من القصة الخيالية الذى يرتبط فى أذهاننا خاصة بأسماء جين أوستن ، وهنرى جيمس ، وايفى كومبتون بيرنت *Ivy Compton-Burnett* .

ثم هناك أسلوب كونجريف ، وهو أسلوب فكه ذو يسر فى الحديث مما يسمح له بالتعليق على الأحداث والشخصيات التى يصفها ، بل والواقع أن

يتناولها بالتعليق الجارى ، حتى أنه يتناولها بالسخرية أحيانا ، دون أن يشوه ، على أى نحو ، سطح نسيج مؤلفه . ويربط هذا الصوت الناطق المتمدين المصقول ، المتشكك ، الفكاهى ، المؤلف بعضه ببعضه ويعطيه بناء . وهنا يسبق كونجريف الشاب فيلدينج وناكرى وجين أوستن أيضا .

ولربما كان من المحتمل أن يكون كونجريف روائيا عظيما كما هو كاتب مسرحى عظيم . وكان يعتز بكونه سييدا أكثر منه بكونه كاتباً عبقرى ، ولكن كتابة المسرحيات على الأقل توافق كون المرء سييدا . وحتى ذلك الوقت لم يكن الأمر كذلك مع كتابة القصة الخيالية . فقد كان جمهورها « متضعا » ، ودانت منزلتها هى منزلة سلعة الدماء ، ليس لها فى نظر رجال الأدب ، أية علاقة بالأدب . وبعبارة أخرى ، فلم تكن قد أصبحت بعد شكلا مقبولا ، أو دون ذلك بكثير ، شكلا حتميا حتى بالنسبة للكاتب من ذوى الاهتمام الشديد بالوضوح بالشخصية . وشخصيات مجلة « المشاهد » « Spectator » لـ اديسون Addison سـير روجر دى كافرلى Roger de Coverley ، وسـير اندرو فريبورت Sir Andrew Freeport ، وويل ويمبل Will Wimble ، والبقية . شخصيات شهيرة على نفس نحو شخصيات الرواية . وهى تتمتع بنفس استقلال الشخصيات الخيالية العظيمة : فنحن نشعر أنها تحيا خارج حدود المقالات التى تصفها . ولو أن أديسون ولد بعد ذلك بخمسين عاما ، لأصبح روائيا عظيما . ولكنه عندما بدأ يكتب مقالاته فى « المشاهد » عام ١٧١١ لم يكن قد بات من المحتم بعد أن يتخذ اهتمام مؤلف بالشخصية شكل كتابة زوايات ، ويعيش سـير روجر والآخرون على أعتاب رواية لم تكتب أبدا .

وعندما ظهرت الرواية فى العقد الثانى من القرن الثامن عشر ، كان ذلك على يدى رجل لم يكن الفن ونظرية الأدب يعنيان شيئا بالنسبة له ، على يدى كاتب لم يكن سييدا وانما تاجر يتعامل فى السلع . وعلى محمل ما ، فان علاقة ديفو بالفنان هى علاقة المزيف ، ولكنه لم يكن يزيف مؤلفات أدبية وانما نسخا مطابقة للتجربة الحقيقية . ونحن ننظر اليه كما لو كان روائيا يسعى وراء الحدث . وكان آخر ما يوده هو أن يبدو كروائى ، ولكن على النقيض من ذلك ، فان هذا هو ما يجعله الروائى الأصل .

وعندما كتب ديفو الجزء الأول من « حياة ومغامرات روبنصن كروزو » ، ملاح من يورك ، الغريبة المدهشة ، « The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner » ، أشهر المؤلفات الـ ٣٧٥ التى تنسب اليه ، قاطبة ، عن ثقة ، كان اذ ذاك فى التاسعة والخمسين من عمره . وهو وفقا لآى معيار ، واحد من أعظم الرجال النابهين الذين عرفتهم الدنيا . ومع ذلك فبالرغم من أنه من السخافة الإصرار على أن عبقريته لم تلق

التقدير الجدير به ، فأننا نلاحظ أن من الشائع بين نقاده دناءة روح معينة تجاهه .
اذ ينزع المدح الى أن يكون ضاعفا ، ويمكن أن نرى فى هذا البقايا التاريخية لذلك
الاحتقار ، وهو احتقار طبقي ، الذى عبر عنه سوفت فى اشارته اليه على أنه
« الرفيق الذى صلب (★) » ، لقد غاب عنى اسمه . والواقع أن ديفو يكاد
يكون هو الأصل لنوع من الرجال الانجليز ، أخذت أهميته فى التزايد أثناء
القرن الثامن عشر ووصل الى حده التآليه فى القرن التاسع عشر : الرجل الخارج
من الطبقات الفقيرة ، ذو النزعة العملية فى جوهرها ، والذى كان نجاحه فى
الحياة ، سواء فى التجارة أو الصناعة ، وثيق الصلة بمعتقداته الدينية
البروتستانتية ومفهوم المسئولية الذى كانت تغرسه . فقد كان رجال من هذا
النوع هم الذين صنعوا الثورة الصناعية ، أولا كعلماء وفنيين ، مثل جوزيف
بريستلى Joseph Priestly ، ووات Wat ، ثم كصناعيين ، مثل صناع المنسوجات
فى لانكشير ويوركشير .

ويقف ديفو من هؤلاء بمثابة ليوناردو Leonardo نثرى . فقد كان ،
دون أن يحظى بالتعليم الجامعى ، رجلا واسع العلم ، يتكلم ست لغات ، ويقرأ
سبعا . وكانت اهتماماته وألوان نشاطه كثيرة : فقد كان على التوالى ، صاحب
حانوت ، صانعا ، صحفيا ، وجاسوسا حكوميا ، كما أن له من الحق فى أن
يعد مؤسس الصحافة الانجليزية مثل مانه فى أن يعد أبا للرواية . ولم يكن
هناك حدود لفضوله ، فقد كان رجلا ، كما تبين « مقالة عن مشروعات »
و « رحلة عبر بريطانيا العظمى » ، ما كان عليه إلا أن يترقب فكره كى يمتلئ
بالأفكار ، أفكار تتعلق دائما بالأشياء العملية ، بالانسان كساجر ، وصانع ،
وزارع .

وهو يعبر عن هذا النوع الجديد من الانسان الانجليزى ، التجريبي ،
المعتمد على ذاته ، الذى يحس بانتماء مباشر لاله خلق على صورته ، فى شخصية
روبنسن كروزو . وقد تقصى الباحثون مصادر الكتاب ، لكن مدينية ديفو للكتاب
السابقين لا تقلل من أصالته . وفى كتابته لـ « كروزو » لم يكن بالطبع ، يكتب
رواية عن وعى : فقد كان يكتب سيرة ذاتية مختلفة كى يتقبلها القراء على أنها
سيرة حقيقية . فهى فى الواقع تبجل فى نفسها كل كتب السفر التى سبقتها
من وقت هاكلوت Hokluyt فصاعدا . وهى ، على طريقتها الخاصة ، كتاب علمى
كبير . وحقائقها ، الجغرافية وخلافها ، من الدقة بقدر ما كانت معرفة عصره
تسمح بذلك . وكانت هذه هى طبيعة الرجل . وكثيرا ما كان يسر ما يحققه من
واقعية غريبة موضع التحليل . فقد كان أستاذا للواقعية ، وهو يخلق الايهام

(★) الصلب : التعذيب باستخدام الصليبية ، وهى من أدوات العقاب وفى سجون مصر
تسمى العروسة .

بالواقع التام باستخدام عدد كبير من التفاصيل الدقيقة من نوع ما كان أحد - كما نفكر أثناء القراءة - ليجشم نفسه مشقة ابتكارها . وفي « روبنسن كروزو » ، على سبيل المثال ، فإن تحطم السفينة واقامة البطل بالجزيرة ، بالرغم من كونها أهم أجزاء الرواية ، هي مع ذلك أجزاء . ويمر كروزو ، قبل أن يصل الى النقطة التي يطرحه عندها الموج ، بكل ألوان المغامرات ، بما فيها فترة استرقاق لقراصنة برباري (★) Barbary . وعندما نأتى الى تحطم السفينة يكون ذلك قد أصبح فى فكرنا شيئاً لا بد من حدوثه لرجل مثله : فهو ، بعبارة أخرى ، شئ فى شخصيته . فقد هيأتنا الكذبات الصغيرة لتصديق الكذبة الكبيرة . وهى بالتأكيد غير معقولة بما فيه الكفاية : اذ يعيش كروزو لمدة ثمانية وعشرين عاماً ، وشهرين ، وتسعة عشر يوماً ، فى جزيرته . والدقة المتناهية هنا سمة مميزة . ان ما يجعلنا جزئياً ، نبتلع المستحيل ، هو أننا نستطيع تتمع تجارب كروزو أحياناً من يوم الى يوم ، ودائماً من عام الى عام ، بنواريها . وعلى نحو ما ، فقد وضع التقويم المستحيل فى قفص واستأنسه . ولكننا نتقبل قصة كروزو برغبة أكثر لأن اهتمام ديفو لا ينصب طيلة الوقت على الجزيرة أو على الأخطار المحدقة ببطله وإنما على كروزو الرجل نفسه . ان كروزو هو الذى يملأ الصورة ، وهو يفعل ذلك كشخصية بطولية حقيقية ، رجل يسود الطبيعة . وكروزو هو أول فردى عظيم ، ولكنه يقنعنا بذلك بطبيعته : بعد أن اضطلع ديفو بالاستحالة الكبيرة ، حرص منذ ذلك الوقت على البقاء داخل حدود الامكان . وكما بين كولردج فان كروزو ، فيما يقوم به « لا يحقق تفوقاً ان التجارة ، والحياكة ، وصناعة الفخار ، هى كلها تماماً ما يناسب أغراضه ان كروزو يرتفع فقط الى الحد الذى يمكن أن يشعر كافة الرجال بقدرتهم على الوصول اليه ، »

وقد حاجى كولردج بأن كروزو هو « الممثل العالمى ، الشخص ، الذى يستطيع كل قارئ استبداله بنفسه » . اذا كان الأمر كذلك ، فان هذا بفضل الأمانة والاتقان اللذين يرسم بهما ديفو صورة كروزو . وهنا ، فى سياحته فى السيرة الذاتية الخيالية ، لم يكن لـ ديفو من مرشد سوى عبقريته الذاتية . والواقع ، أن عبارة « سيرة ذاتية خيالية » هى فى حد ذاتها ، عبارة مضللة اذا فهم منها أنه كانت هناك سير ذاتية موجودة يمكن لـ ديفو استخدامها كنماذج . فباستثناء بعض المؤلفات التى كان قد مضى عليها زمن سحق ، مثل « اعترافات القديس أوغسطين » « Confessions of St. Augustine » لم يكن هناك وجود لأدب كشف الذات النثرى فى زمن ديفو : اذ لم تعرف مدونات بيبس وايفلين ، التى كانت قد كتبت أيام صباه ، طريقها الى الجمهور ، حتى القرن

(★) Barbary : باربارى : اسم كان فيما مضى يطلق على بلاد المغرب .

التاسع عشر • ومع ذلك فان كروزو شخصية مكتملة بطريقة تستلقت الأنظار • وبالرغم من أن هناك مساحات كاملة من التجربة الانسانية لا يقول عنها شيئا ، فان هذا لا يقلل من اكتماله وامتلأته ، لأنه يصور تلك التجارب التي ينقلها باكتمال بالغ حتى أننا نستطيع أن نستخلص لأنفسنا موقفه من التجارب الأخرى • ولأول وهلة فقد يبدو أن مفتاح شخصية كروزو هو قوله : « لم يكن من المجدى فى شىء أن لا أحرك ساكنا وأتمنى ما لا سبيل اليه ، وقد دفعنى هذا بشدة الى الاجتهاد » ، الى جانب قدرته على الملاحظة والاستنتاج ، كما يبدو مثلا فى تصويره للقاءه الأول مع الماعز فى الجزيرة :

« لاحظت أنه لو أنهم كانوا قد رأونى فى الوديان ، وبالرغم من كونهم على الصخور ، لجروا بعيدا فى فزع مخيف ، ولكن لو أنهم كانوا يرعون فى الوديان ، وكنت أنا على الصخور ، لما فطنوا الى وجودى ، وفرغت من هذا الى أنه من وضع عيونهم ، فقد كان نظرهم موجها الى أسفل ، حتى أنهم حقيقة لا يصرون الأشياء التى فوقهم بسهولة • ولذلك فقد أتبعته بعد ذلك الطريقة التالية ، كنت دائما أتسلق الصخور أولا كى أكون أعلى منهم ، وغالبا ما كنت أصيب الهدف » • ولكن هناك أيضا جانبا آخر لـ كروزو ، الجانب الدينى ، اهتمامه باللاهوت ، وتأيينه (★) • ويبدو هذا واضحا خاصة فى فقرة كالتالية :

« عاد بى هذا الى التأمل فى موضوع كثيرا ما كان يعنى بخاطرى فيما مضى ، عندما بدأت أدرك للمرة الأولى ما تأخذنا به السماء من رحمة عندما لا نعرف طرقا للخلاص • وكيف عندما نكون نهبا للحيرة ، على حد تعبيرنا ، عندما نكون فريسة للشك أو التردد ، ما اذا كنا نسير فى هذا الطريق أم ذاك ، توجهنا اشارة غامضة الى هذا الطريق ، بينما كنا ننتوى السير فى ذلك الطريق • ليس هذا فحسب ، وانما أيضا عندما كان العقل ، وميولنا الذاتية ، وربما العمل ، تدعونا الى المضى فى الطريق الآخر ، ومع ذلك فان انطبعا غريبا فى فكرنا ، لا نعرف دوافعه ، أو القوة التى يصدر عنها ، يرغما على المضى فى هذا الطريق ، ويتضح فيما بعد أنه لو أننا سرنا فى الطريق الذى كنا سنسير فيه ، وكان خيالنا يعتقد أننا يجب أن نسير فيه ، لحاق بنا الدمار والهلاك • وعند هذه التأملات وأخرى كثيرة شبيهة ، اتخذت لنفسى سنة ، وهى أنه كلما شعرت بتلك التلميحات والالاحاح الفكرى ، بأن أفعل أولا أفعل شيئا حاضرا ، أو أن أذهب هذا أو ذاك الطريق ، أن أطيع دائما تلك النواة الغامضة ، حتى وان لم أعرف لها سببا أكثر من أن هذا الالاحاح أو تلك الاشارة تلح على فكرى » •

(★) التأين : استنتاج الناحية الآيينية (الأخلاقية) فى عمل أو حادث أو الوزن الآيینی

للأشياء •

وكروزو ، مثل ملتون Milton ، هو انسان الله الانجليزى ، والله يعين اولئك الذين يعينون أنفسهم . والاحساس بالمشاركة بين الله والانسان يلزم كروزو طيلة الوقت .

ويبدو جانبا كروزو ، الجانب العمل والجانب الدينى - وهو ليس أقل دينية لأنه كثيرا ما يعبر عنه بتعبيرات أخلاقية - سوريا فى فقرة كالتالية التى حياها كولردج بقوله أنها « خليفة ب شاكسبير » .

« ابتسمت لنفسى عند رؤية هذه النقود » : أيتها السلعة البائرة ! « قلت بصوت مرتفع .. وعلى أية حال ، فعندما أعمت التفكير فى الأمر ، أخذتها . ولففتها جميعها فى قطعة من الخيش » .

فى غضون عام من نشر « كروزو » كان قد ظهر لها تقليد باهت ، ينتهى بتأكيد صريح بأن ديفو كاذب . ورد على ذلك بأن الكتاب فى الحقيقة كتاب رمزى ، كل فقرة هامة فيه تتفق مع حدث فى حياته . ومهما كان من موارد دفاع ديفو فى تفاصيله ، فهو على نحو ما ، بوضوح ، صادق بعمق . ولا شك أن ديفو بدأ ولم يكن فى ذهنه سوى أن يكتب سيرة ذاتية مزيفة عن بحار مثل سلكرك Selkrik أو دامبير Dampier ، ولكن القارئ الناضج الذى يعود اليها اليوم لا يملك الا أن يرى فيها أكثر من مغامرات طريح الموج على جزيرة غير مأهولة . والواقع أن ديفو بمجرد سرده لتلك المغامرات قد فعل أكثر : فقد مسرح بحدته بالغة عزلة كل انسان الحتمية فى علاقته بالله والكون . وأنه لدليل على نجاحه مع بطله أن كروزو ما زال ممثلا كافيا للانسان فى هذا الموقف (الأزلى الأبدى) .

بل أن انجاز ديفو يصبح أكثر عظيمة اذا ما أضفنا الى « روبنصن كروزو » قصصه الخيالية الأخرى . وهى تبين كيف أن الطرق التى استخدمها لأحداث التأثير بالواقع ، والتى ابتكرها فى ذلك الكتاب ، كان من الممكن تطبيقها عامة . وأبرز قصصه الخيالية الأخرى الآن هما كتابيه « مدونة عام الطاعون » ، « Journal of the Plague Year » ، والتى ربما كانت أكثر ما كتب من إعادة خلق الأحداث التاريخية اقناعا ، « ومول فلاندرز » Moll Flanders . وهو هنا يشدنا ويمتدنا بشخصية فى اطار عادى تماما ، وهو ينكب مزايا - بقدر ما يتعلق الأمر بالاحتفاظ باهتمام القارئ - الأجنبى والغريب فعليه أن يعتمد كلية على الانطباع الذى يخلقه بسرد الحقائق المجردة ، وليس هناك أدنى شك فى نجاحه فى أى موضع فى الرواية:

« كانت الطفلة ترتدى عقدا من حبات الذهب ، وكنت أرمى اليه ، وفى ظلام الزقاق انحنيت ، متعلقة باصلاح قبقاب الطفلة الذى كان مفكوكا ، وخلعت عنها عقدها ، ولم تشعر الطفلة بذلك أبدا ، وهكذا سرت بالطفلة

ثانية . وهنا أغراني الشيطان بقتل الطفلة فى الزقاق المظلم . لكيلا نصرخ . ولكن الفكرة ذاتها أخافتنى حتى أننى كنت على وشك السقوط . ولكننى أدركت الطفلة وأمرتها بالعودة ثانية ، لأن ذلك لم يكن هو طريقها الى المنزل ولما كنت لم أتعرض للطفلة بأذى ، فقد قلت لنفسى أننى قد عنفت والدى الطفلة تعنيفا عادلا بتركى للحمل الصغير المسكين تعود الى المنزل بنفسها ، وسيعلمها هذا أن يوليها عناية أكبر فى المرة القادمة .

يمكننا اليوم أن ندعو « مول فلاندرز » رواية اجتماعية تعالج تكوين المجرم لأن اهتمامها ينصب طوال الوقت على تأثير البيئة على الشخصية . ولكن أهميتها الكبرى هى أنها ، لما كانت قد كتبت بضمير المتكلم على أنها « اعتراف صادق » ينتهى بحاشية أخلاقية كما هو الأمر مع أى « اعتراف صادق » فى أى عصر ، فهى دليل آخر على طبيعة خيال ديفو المتعددة المواهب . لقد كان شيئا أن يخلق كروزو ، وشيئا آخر تماما أن يخلق مول Moll ، ولا يكاد المرء يعرف أى العاملين العظيمين أخلق بأعجاب أكثر . ومول شخصية متكاملة الجوانب تماما . وقد كان اضممار ديفو لشخصيتها من الاكتمال بحيث يكشف عن شخصيتها تماما . وفى « مول فلاندرز » أكثر منه فى أى من قصصه الخيالية الأخرى ، يكشف لنا ديفو عن نفسه كأول مثال لا يشوبه ليس فى أدبنا لذلك الاهتمام بالشخصية لذاتها ، والرغبة المتسلطة فى تصوير الشخصية ، التى تجده فرجينيا وولف أنها السمة المميزة للروائي . وفى هذا الصدد ، ان لم يكن فى غيره ، فان ديفو هو الروائي الأصلي .

ولو تحدثنا عن تأثيره لورطنا هذا فى أمور عارية من الأهمية . ويمكن بنفس السهولة مناقشة ووزن تأثير الطقس والمناخ الانجليزى على أدبنا . ويمكننا فقط القول ، كما قلنا عن بانيان ، أنه لولاه لكنا جميعا مختلفين عما نحن عليه . ومن المؤكد أنه أثر فى أحد معاصريه العظام ، سويفت Swift ، الذى ، بالرغم من امتلاكه الكثير من صفات الروائي ، الا أنه لا يمكن اعتباره واحدا . و « رحلات جلفر » « Gulliver's Travels » مؤلف قصص خيالى ولكنها ليست رواية ، بالرغم من أن سويفت يستخدم فيها التفاصيل الدقيقة على غرار ديفو كى يقنعنا بحقيقة أهل ليليبوت وبروبد نجناج . وبالرغم من عظمة عبقريته ، الا أننا نشعر أنه لم يكن بإمكانه أبدا أن يكون روائيا . ان الهجاء يمكن أن يكون جزءا فقط من تكوين الروائي ، ولكنه مع سويفت كل شيء .

القرن الثامن عشر

١

بدأ ازدهار الرواية الانجليزية الأول العظيم عام ١٧٤٠ بـ « بامبلا » لرتشاردسون ، وانتهى بعد ذلك بواحد وثلاثين عاما بـ « همفري كلنكر » « Humphrey Clinker » لـ سمولت Smollett . ومن بين روائي القرن الأربعة العظام ، فان أولهم رتشاردسون وفيلدينج هما أعظمهما . ولم يحدث أبدا أن كان هناك كاتبان عظيمان في فترة واحدة متباينان أكثر من تباينهما . فهما يمثلان طرفي النقيض للنزعة الخالقة . وقد كتب كولردج Coleridge في « السيرة الأدبية » « Biographia Literaria » : « بينما يتحرك شاكسبير الى الأمام ويدخل في (يتقمص) كافة ألوان الشخصيات والانفعالات البشرية ، برويتوس (★) النار والفيضان الوحيد ، يجتذب ميلتون Milton كافة الأشكال والأشياء اليه . اذ تشكل كل الأشياء وأنماط السلوك نفسها من جديد داخل كيان ميلتون ، بينما يصبح شاكسبير كل الأشياء ، ومع ذلك يظل نفسه أبدا » . وفي هذه المقارنة يعزل كولردج نوعان دائمان متعارضان من أنواع الخيال في أنقى وأشمل تعبيراتهما . ولو طبقنا تمييز كولردج على روائي القرن التاسع عشر ، لكان فيلدينج أقرب الى شاكسبير ، ورتشاردسون الى ميلتون .

ولد صامويل رتشاردسون في دربي شير عام ١٦٨٩ . وكان من الممكن أن يناسبه لقبه في المدرسة « الدين الوقور » طوال حياته . فقد كان ميّتا أن يدخل الكنيسة ، ولكن نظرا لأن امكانيات العائلة لم تساعد على ذلك ، فقد أرسل الى لندن هو في السابعة عشرة من عمره كي يتمرس على يدى طابع . ولما كان مثالا للصبي المجتهد ، حتى أنه تزوج من ابنة الطابع الذي تتلمذ على يديه ، فقد أصبح ، كما يجب أن يصبح كل صبي مجتهد ، رجل أعمال ناجح ، وطابع سجلات محاضر مجلس العموم وصاحب ستيشنرز كمباني ، وطابع القوانين الملكية . وأصبح روائيا في سن الخمسين ، بالصدفة في عام ١٧٣٩ ، كلفه اثنان من تجار الكتب في لندن بتصنيف مجلد من

(★) اله البحر عند الاغريق ، وكان يستطيع تغيير شكله عندما يشاء .

« الخطابات المعروفة » ، ليس فقط كى تكون نموذجاً لغير المتعلمين فى مراسلاتهم وإنما أيضاً لتبين « كيفية التفكير والتصرف بطريقة سليمة وحسنة فى شئون الحياة الانسانية المألوفة » . وكان من المقرر أن تشمل عدداً من الرسائل « لتبصير الفتيات الجميلات اللائى كن مضطرات الى الخروج للخدمة » ، على حد تعبيرهم ، بكيفية تجنب الشباك التى قد تعد للايقاع بفضيلتهن . وتذكر قصة حقيقية كانت قد تناهت الى مسامعه قبل ذلك بخمسة وعشرين عاماً ، أثناء وجوده بالريف ، عن الطريقة التى تزوج بها مالك الأرض المحلى زوجته . لما كانت ابنة ابوين بسيطين ، ودرجت على أكثر المبادئ الخلقية تدقيقاً ، فقد استخدمتها والدته مالك الأرض ، وبعد وفاة والدته ، حاول الشريف ، على حد تعبير رتشاردسون ، « بكافة وسائل الإغراء ، اغواءها ٠٠٠ ولجأت هى الى حيل بريئة كثيرة للافلات من الأحابيل المعدة لفضيلتها : وعلى أية حال ، فقد أشفت ذات مرة ، فى يأسها ، على الفرق ٠٠٠ وفى النهاية ، غلبته مقاومتها النبيلة ، ويقظتها ، وصفاتها الممتازة ، وارتأت من الصالح أن يتخذها زوجة له » ، وفى وضعها الجديد « سلكت سلوكاً مشرفاً ، وديعاً ، متواضعاً ، جعل الجميع يحبونها ، حتى أقاربه ، الذين كانوا يحتقرونها فى البداية . وهى الآن تستأثر بمدح الأعيان والفقراء ، وحب زوجها » . وكانت النتيجة أن رتشاردسون أرجأ الى « خطابات المعروفة » الى سائحة فى المستقبل ، واحتفظ فقط بشكل الرسالة لقصته وكتب « بامبلا ، أو جزاء الفضيلة » ، « Pamela, or Virtue Rewarded » .

ولاقى الرواية نجاحاً سريعاً ساحقاً . وأصبح رتشاردسون محاطاً بمجموعة من النساء المفتونات اللائى وجدن فيه حكيماً ، ونبياً ، ومشرعاً . وعلى أية حال ، فإننا نقرأ رتشاردسون ومن خلفنا قرنان من الروايات ، وليس بإمكاننا تخيل ذلك الاحساس المبالغ العنيف بالجدة الذى خلفته « بامبلا » فى قرائها الأول : فلم يكن لها شبيه من قبل . وبالإضافة الى هذا ، فإن رتشاردسون كان قد اكتشف واحداً من أقوى صيغ الرواية الرائجة تأثيراً ، ما أسمى « فكرة الاغتصاب المرجأ » . فهناك بامبلا ، وهناك مسترب . جاد فى السعى وراء عذريتها . هل ستفقدوها ؟ هل ؟ أم لا ؟ ان الحيرة هى كل شئ ، واللؤلؤ يدور حتى منتهاه . وبامبلا تحب مسترب . ولكنها تصمد من أجل الزواج ، وقد اتهمت هى وخالقها ، بأنها تعلم أخلاقية متبصرة فقط ، وبأنها فى الواقع تخلط ما بين الأخلاقية والاحترامية . وهذا حقيقى ، ومع ذلك ، فعندما نتأمل تأثير الرواية فى قرائها الأول ، فإن هذا اعتراض فى غير مقامه . وربما كان ريتشاردسون كأخلاقى جنسى شخصاً غير مستحب كثيراً ، ولكنه لم يكن مجرد أخلاقى جنسى . ان ما كان قراء رتشاردسون يتجاوبون معه بهذا العنف هو معالجته للحال فى زمنهم ، وأما ما هو هذا الحال فهذا جلى فى رواياته كما هو الأمر مع روايات فيلدنج . وكثيراً ما قيل

ان فيلدنج ارتأى من واجبه أن يقوم سلوك العصر ، بينما حاول رتشاردسون تهذيب أخلاقيات العصر وذلك بتصويره لنماذج للفضيلة . وكل هذا حقيقى فيما يصل اليه ، ولكن المشكلة الحقيقية التى كانت تواجههم وتواجه معاصريهم لم تكن فجاجة السلوك والهمجية والأخلاق المعيبة لذاتها ، وانما وجود ، على كافة المستويات ، القوى المتطرفة الاستبدادية المستهينة التى كان المواطن الفرد العادى عاجزا أمامها . وليس من باب الصدفة أن مسترب . الراجب فى اغواء بامبلا هو مأمور ضبطية قضائية ، لأن رتشاردسون كان يعالج فى « بامبلا » حال العصر بأعنف طريقة مسرحية ممكنة . وأمام سلطة تكاد تكون قادرة على كل شئ وضع رتشاردسون العجز متحدا مع الفضيلة - وبالرغم من كل الاخطار ، فقد انتصر العجز المتحد مع الفضيلة ، ببساطة لأنها كانت فضيلة ، وأكثر من ذلك أنها أرغمت السلطة على نقيضها بشروطها (شروط الفضيلة) . وكان هذا هو ما هلك له العصر : كان رتشاردسون هو الناطق بلسان العدالة ، وعندما يجعل بامبلا تكتب الى والديها كلمات كالتالية :

« ... يمكن للمرء أن يرى كيف أن الفقراء هم موضع ازدراء المتشامخين والأغنياء ! ومع ذلك فقد كنا جميعا على قدم المساواة فى الأصل : وان الكثيرين من هؤلاء النبلاء الذين يتباهون بدمائهم العريقة ، ليسروا لو استحالوا صحية غير ملوثة « حقيقة » كدمائنا ! - وبالتأكيد فان هؤلاء المتشامخين لا يفكرون فى مدى قصر الحياة ، وأنه ، بالرغم من كل خيالاتهم ، فان وقتا آت سيضطرون عنده الى التسليم بأن يكونوا على قدم المساواة معنا . وقد صدق الفيلسوف فى قوله ، عندما نظر الى جمجمة ملك ، وجمجمة رجل فقير . بأنه لم ير فارقا بينهما . والى جانب ذلك ، أفلا يعرفون أن أغنى الأمراء ، وأشد السائلين خصاصة سيكون لهما فى اليوم الأخير قاض واحد عظيم لن يفرق بينهما وفقا لظروف حياتهما ، بل على العكس من ذلك قد يجعل دينونتهم أعظم ، حيث أنهم أهملوا فرصا أعظم ! كم أرثى لكبرياتهم ! - ابعدينى يا أيتها السماء عن « حالتهم العالية » اذ كان فكرى سيجرب من نقائصهم ، أو يدنسهم مثل هذا الاحتقار القاسى الأحق لهذه الطبقة المتضعة التى ينظرون اليها بهذا القدر الكبير من الاحتقار ! »

لم يكن بالامكان أن تجد للعدالة متحدثا أفضل .

لم يكن رتشاردسون يفهم العدالة فى شكل تعبيرات سياسية . ولما كان من أنصار حزب المحافظين الراسخين ، فلم يكن ناقدًا للنظام الطبقي فى عصره . وانما كان احتجاجه باسم الدين والأخلاق ، ولكنه ، بجعله الشخصيات الرئيسية فى روايته الأوليين من النساء ، ومقابلتهم بفجور الرجال ، قد فعل الكثير من أجل اعلاء شأن المرأة ، ليس أقلها فى عيونهن

أنفسهن . وبالرغم من أن « بامبلا » قد تبدو لنا الآن دراسة أخلاقية فجأة ساذجة (فهي تفرق بين الأسود والأبيض دون النظر الى ما وراءهما أو الى تداخلهما) ، يسرى فيها خط قوى من الشهوة ، وبالرغم من أن تفاصيل القصد قد لا تتحمل الكثير من الفحص . فقد كان عصره على حق في التهليل لها على نحو ما فعل ، بالرغم من أن كل قانونيها الأخلاقي كان بحاجة الى التصويب من جانب هجو فيلدنج .

وكرواية ، فإن أهمية « بامبلا » اليوم ، تاريخية أكثر منها ذاتية . ولا يصدق هذا أقل مصدق عن « كلاريسا » Clarissa ، التي نشرت عام ١٧٤٨ . ولما كانت أطول رواية بالانجليزية ، وربما كانت ضخامتها ذاتها هي التي تمنع من كثرة تداولها ، الآن ، ومع ذلك فهي لا تزال رواية عظيمة حقا وفقا لأي مقياس . وموضوعها هو نفس موضوع « بامبلا » : الفضيلة الواعية (أنثى) يلاحقها فساد لا يلين (ذكر) ، ولكن كما أنها تفوق الرواية الأولى كثيرا من حيث المهارة واتقان البناء ، كذلك فقد سما رتشاردسون بالموضوع الى مستوى أعلى تماما ، عالجه على مستوى تراجيدي . كلاريسا هارلو ، نموذج جنسها من كافة الجوانب التي يمكن تخيلها ، الكفايات ، والفضيلة ، والولاء البنوي ، والجمال ، هي صغرى أبناء عائلة ثرية ، فخورة بيسارها ، تتسلط عليها الرغبة في امتلاك الأرض . ويقع لافلاس Lovelace الثرى ، الأنيق ، الأريب ، في حبها ، وكان قد تودد الى أختها من قبل واختصم مع عائلتها حتى الموت . وجيء لها بخاطب آخر تتأخم ضياعه ضياع عائلة هارلو على نحو موافق ، ولكن كلاريسا لا تحبه وترفض الزواج منه ، وتسجن في منزل والديها ، وتعرض لأقصى ضغط عائلي يمكن تخيله ، ولكنها تظل سادرة في رفضها ، بل أنها تعد بالآل تتزوج طيلة حياتها اذا لم ترغب على الزواج من مستر سولمز Mr Solmes المنفر ، وهنا ، وقبل أن تتعرض لمحاولة ضغط أخيرة ، يختطفها لافلاس . وهي تحبه ، أو أنه كان من الممكن أن تحبه لو أنه فقط كان نادما فاضلا . وهو يقتادها الى مدبرة ، حيث ، منوسلا بحبه لها دائما ، وواعدا إياها بالزواج دائما ، ومع ذلك مؤخرا الرسميات الأولية اللازمة ، يحاول كثيرا أن ينال منها مأربه ، ولكنها تصده في غضب . وفي النهاية ، يغتصبها وهي تحت تأثير المخدر . وبعد ذلك ، وبالرغم من كل توسلاته ، وتوسلات عائلته وأصدقائه ، فانها تأبى الزواج منه . وتذبل حتى الموت ؛ ويلقى لافلاس نفسه مصرعه في مبارزة على يد أحد أقاربها . و « جريمة كلاريسا الوحيدة هي تميزها » ، كما تكتب صديقتها مس هاو Miss Howe لها : اذ تتعرض للاضطهاد وتساق الى منيتها على أيدي عائلتها وعلى أيدي ذلك الداعر الذي يحبها ، يحبها حقيقة ، الى درجة الجنون تقريبا .

واجمالنا « كلاريسا » على هذا النحو المبسط ، يجعلها أكثر قدرة على التمحيص العقلي أكثر من « بامبلا » . ولكن في هذا تجاهل تام لقوة خيال مؤلفها وطبيعة بنائها الفذة .

و « كلاريسا » ، مثل الرواية السابقة ، تروى كلية في خطابات ، في خطابات بالغة الطول عادة متبادلة بين كلاريسا وعائلتها ، ولافلاس وصديقتها مس هاو ، وبين لافلاس وأصدقائه وعملائه . وقد تعرض أسلوبها الفني في التنفيذ كثيرا للسخرية : وقد قدر سيرلسلي ستيفن Sir Leslie Stephen أنه لابد أن احدى المراسلات في رواية ريتشاردسون « سير تشارلز جراندسون » « Sir Charles Grandison » ، لكي تكتب الخطابات المفروض أنها قد كتبتها في ثلاثة أيام ، كانت تقضى بانتظام ثماني ساعات يوميا في الكتابة . وعلينا أن نتقبل عالما خياليا يعيش سكانه ، كما يبدو ، للمكتابة ، ويجلسون باستمرار ، بمجرد أن يحدث شيء لهم ، لكتابة وصف مفصل للأحداث وتحليلات مطولة لردود الفعل من جانبهم على شكل خطابات لأصدقائهم . وهي خطابات تتلقى ردا عليها تعليقات معادلة في الطول للأحداث الموصوفة ، وكثيرا ما تنقل الى شخص ثالث يقوم أو تقوم بدورها بإضافة تعليقاتها على الحدث الأصلي . وهي كتقليد - ويجب على كل روائي أن ينتظر من القارئ قبل التقليد الذي اختاره لطريقته في السرد - ليست أكثر لا معقولة من ضمير المتكلم السارد العليم ببواطن الأمور في رواية مثل « ديفيد كوبرفيلد » « David Copperfield » أو الافتراض الذي يجب أن نفترضه عندما نقرأ « الأمواج » « The Waves » ل فيرجينيا وولف بأننا نسترق السمع الى نصف دسنة من الأشخاص يناجون أنفسهم في مناجاة داخلية في لحظات حاسمة في حياتهم . وما أن نتقبله ، فهو لا يتحطم الا عندما يتشكك ريتشاردسون نفسه فقط في معقوليته ويعتقد أنه من اللازم عليه ، أن يجعل شخصياته تبرر أو تشرح ما تجده من متعة متطرفة في فن كتابة الرسائل . حينئذ ، يتبدد الوهم مؤقتا .

وقد كانت المزايا الايجابية لأسلوب ريتشاردسون في التطبيق الفني هائلة وذلك بالنسبة للأغراض التي كان يرمى اليها . وهو يصف احداها في مقدمته للرواية :

« تكتب كافة الخطابات وقلوب الكتاب مفروض أنها مشغولة بموضوعاتها (الحوادث غامضة في ذلك الوقت) : حتى أنها لا تفيض بالمواقف الحساسة فحسب ، وانما أيضا بما يمكن تسميته بالوصف والتأملات « الفورية » (قادرة على الوصول مباشرة الى قلب القارئ الشاب) كما هو الأمر أيضا مع الأحاديث المؤثرة ، التي كتب الكثير منها بأسلوب حوارى أو مسرحى . . لابد وأن يكون أسلوب أولئك الذين يكتبون وهم في أوج المحنة « الحالية » أكثر حيوية وتأثيرا ، الفكر الذي تعذبه آلام الشك

(اذ تكون الأحداث آنذاك في مكنون الغيب) ، مما يمكن أن يكون عليه الأسلوب القصصى الجاف ، الذي يفتقر الى الحيوية ، الذي يسرد به شخص المصاعب والأخطار المحدقة .

وأسلوب رتشاردسون في التنفيذ الفني أسلوب درامي ، فالخطابات التي تكتبها الشخصيات لبعضها البعض هي صنو للأحداث المسرحية ، ونحن ، في قراءتنا لـ « كلاريسا » أو « سير تشارلز جرانديسن » نعيش ، كما نفعل في مشاهدتنا لمسرحية أو فيلم سينمائي ، في حاضر مستمر دائما عند الحافة الحادة لذهن الشخصية المتألم ، المحلل ، المختبر . ونحن لا نرى الشخصية فقط كما ترى أو تصور نفسها ، فنحن نراها من خلال خطابات الشخصيات الأخرى كما يراها الآخرون . ويتمنح هذا عن تصوير للشخصيات ذاتها أكثر مباشرة وحدة بكثير مما نجده في أية قصة خيالية انجليزية حتى تقترب من العصر الحاضر . ومع ذلك فبالرغم من أنه لم يكن من الممكن أن يقوم انسان آخر بكتابة رواياته ، وبالرغم من أنها تفيض بقيمة ، وبالرغم من أن كافة الأشياء وأنماط الوجود تشكل نفسها فيه من جديد ، فان رتشاردسون نفسه ، أثناء سرده للقصة ، يظل بمنأى تام عن الأحداث ، فهو لا يتدخل ولا يتحدث أبدا بلسانه . وبالرغم من أنه كان أكثر الكتاب ذاتية في أنه خلق عالما بالذاتية ، مقتصرا على نفسه ، فلم يكن بإمكان أي انسان أن يكون أكثر موضوعية في تصويره له .

ويدين رتشاردسون بالكثير من نجاحه الى ذلك الاسهاب عينه الذي اتسمت به كتابته . ففي « كلاريسا » ، على سبيل المثال ، يتطلب منه الأمر أكثر من مليون كلمة لسرد أحداث تجري في أحد عشر شهرا . فهو ، اذا جاز لنا القول ، يكتب بخطى متثاقلة ، وتفحص شخصياته أنفسها كما لو كانت موضوعات لذواتها تحت المجهر . ونحن ندرك ابان قراءتنا رتشاردسون أن عالمه ليس هو عالم الواقع تماما - وقد أسماء هازلت في عبارة أريية « الواقع الصناعي » ، ونحن لا نقتنع بأن رتشاردسون يعرف المجتمع الثرى الطرازي الذي يمثل خليفته معرفة وثيقة ، ومع ذلك فان الايهام بالواقع قسوى نظرا لحدة تخيله للعالم الذي يقوم بتصويره . ويمكننا التسليم بأنه لم يكن رجلا كثير التردد على المداعير (جمع : مدعرة) ومرافقة العاهرات والقوادات ، ومع ذلك فان مشهد المدعرة العظيم ووصف الوفاة المتباطئة لمسز سنكلير القوادة يتسم بوضوح تفصيلي وقوة تأثير يذكراننا بـ Zola ، وهو في الواقع في مثل فظاعة أي شيء نجده عند زولا ، كما نرى في وصف العاهرات حول فراش المرأة المحتضرة :

« بدا أن السبع الأخريات قد استيقن لتوهن ، وربما تركن ، في المنزل الأمامي ، عملاءن وتهتكهن الليل ، بوجوه ، ثلاث أو أربع منهن كن قد جرين ،

قد تجمع الطلاء عليها في خطوط واضحة ، لم يصلح من شأنها بعد بالقدر الكافي ، كاشفا عن جلد خشن مجعد : وكان شعر بعضهم متعدد الألوان ، مثبت في مشط من الجرافيت بهت سواده ، اذ ترك السواد اللامع الصناعي مكانه ، على أية حال ، للبرقشة الطبيعية : ووجوه الأخريات المطلية بالزيت والسحيق (البدرة) ، حيث كان الزيت غالبا : ولكنهن جميعا تعلقن بأذانها ورقبتها وشعورهن شعثة وأهداب ملابسهن رثة ، وبدرت عنهن جميعا حركة واحدة ، اذ مسسن خصلهن الملبدة بكلتا أيديهن تحت قبعاتهن ، وأخمرتهن ، أو أنبرتتهن (أغطية رؤوسهن) التي كانت جميعا قد انزاحت عن موضعها . وكن جميعا منتعلات وبعضهن بلا جوارب ، وان كن جميعا في أرديتهن الداخلية وكانت ثيابهن تغطي ال « جيبنات » المتباعدة ، وفجورهن البادى ، وتصل الى كعوبهن ، ولكنها سرعان ما لفت حول أجسادهن . حال دخولى . وكان نصفهن (فتيات بدون دثار ، محنيات الأكتاف ، شاحبات الشفاه ، ذوات بناء مرن) فى نضارة سن التاسعة عشرة أو العشرين ، استحلن بعد قضاء الليل الى عاهرات شاحبات مكدودات فى الثامنة والثلاثين أو الأربعين .

وقد أخذت هذه الفقرة من خطاب كتبه الى لافلاس صديقه وشريكه السابق بلفورد Belford ، وهو انسان فاجر يرجع الفضل فى اصلاحه الى تأمله لفضيلة كلاريسا التى لا تقهر وصمودها للاضطهاد . وقد بلغ من عبقرية ريتشارد سون أن كل شخصية بدورها ، مهما كان من صغر الدور الذى تقوم به ، تبدو فرديتها تماما فى الخطابات التى تكتبها : افتح الكتاب كيفما اتفق فى أى مكان وسوف يعلن لك الخطاب الذى تقع عليه بطريقة سديدة عن كاتبه . وعدد الشخصيات ليس كبيرا ، اذ كان التقليد الذى يعمل ريتشاردسون فى اطاره يمنع ذلك ، ولكن كافة الشخصيات بالغه الحيوية ، من أخو كلاريسا الحقود ، وهو غول من الغيرة الضاغنة وكبرياء مريض داخل النمو ، الى مستر براند Mr. Brand الموقر الذى يثير غروره الضحك ، وهو مثال رائع - كان مقررا له أن يظهر يوما باسم مستر كولينز Mr. Collins فى « الكبرياء والهوى » « Pride and Prejudice » - لما كان ريتشارد سون يستطيع عمله فى الكوميديا عندما كان يشاء ذلك .

لكن أعظم شخصيتين فى « كلاريسا » هما البطلة ولافاس . وقد صرح ف . س . برتشت V. S. Pritchett بأن ريتشارد سون كان مجنونا - مجنونا بالجنس ، وأنا أشك فيما اذا كان باستطاعة الناقد الذى يقرأ كلاريسا بعد قراءته ل فرويد Freud أن ينكر أن الرواية لابد وأن يكون قد كتبها انسان كان ، حتى وان كان بطريقة غير واعية ، ساديا بالمعنى الفنى للكلمة ، فالوصف المحب المتباطئ المروع المتلذذ للاذلال الجنسى الذى تلقاه كلاريسا على يدى لافلاس ، والتهديد الدائم بالاغتصاب الذى يرمى

دائما ، حتى أنه يصبح أكثر هولا عندما يحدث ، فقط بسبب الارحاء الطويل
- كل هذا يقدم عنصرا لا سبيل الى أخطائه من الأدب الفاضح تبدو معه بذاءة
سمولت Smollett ومنافاة ستيرن Sterne للاحتشام الذى كثيرا
ما استهجنه الأتقياء ، بريئة . والشئ العجيب هو أن المأساة تستحيل
بدونه . « كلاريسا » هى مأساة الجنس . وفى أولى مراحل الرواية ، يبدو
من المستحيل أن تصبح كلاريسا بطلة تراجيدية ، فهى مخلوقة تكاد صفاتها
الكاملة ترفعها فوق مستوى البشر ، ومع ذلك ، فهذا هو ما يحدث ، فليست
فضيلتها هى التى تجعل منها آدمية ، وإنما هى آلامها ومكابرتها أثناء المعاناة .
وهى تخرج الى الحياة كبطلة تراجيدية . تماما فى تلك اللحظة التى ترفض
فيها الزواج من لافلاس بعد أن تعرضت لأقصى اذلال جنسى على يديه .

وشخصية مغتصبها ، روبرت لافلاس ، من أعظم الشخصيات فى
الأدب : فهو يبرز فى صفحات رتشارد سون بالجاذبية الشيطانية لشخصية
أسطورية . وهو يخرج مباشرة من أعماق لا شعور خالقه ، ومع ذلك ، فهو
فى نفس الوقت واحد من أكثر صور رجل الفكر الموجودة فى القصة الخيالية
اقتناعا . وتحمل خطابه دائما طابع الحيوية والفضول الفكرى ، كما أن
حبوره وهمجيته - همجية فكرية - لا تقارن . فهو خلق ماهر ، لا يعرف
بالرغم من تحليله القلق لتصرفاته ، أكثر مما يعرف خالقه الدوافع الحقيقية
لسلوكه . وهو رجل يعد المرأة عدوا أبديا ، ويمكن استثارة نخوته ولكن
يجب أن تهان كبرياؤه أبدا ، والكبرياء عند لافلاس هى كبرياء جنسية .
وهو يكتب الى بلفورد قائلا « لم يكن قيصر أكثر كبرياء من لافلاس » ، وعن
حرب الجنس « أحب عندما أحفر حفرة أن تقع فيها فريستى بأقدام آمنة
وعيون مفتوحة ، عندئذ يستطيع المرء أن ينظر اليها باحتقار قائلا ، آه ،
يا فاتنة ، ما الذى أتى بك هنا ؟ » ويمكن سحر كلاريسا بالنسبة له فى تلك
المكابرة عينها التى تتسم بها عفتها ، فهو ضحيتهما بقدر ما هى ضحيته . وهو
فى النهاية يود أن ينالها بأى ثمن حتى أنه مستعد للموافقة على الزواج منها ،
ولكن حتى يمثل نوعا من الهزيمة بالنسبة له ، لأنه هو ، وهو وحده ، من
تلقاه نفسه ، الذى يجب أن يمن على ضحاياه ، وقد وجد فى كلاريسا خصما
يعادل كبرياؤها كامرأة كبرياءه كرجل . فلزومية وجوده اذن ، أن يعتدى على
أعمق ما فى فطرتها ، وأن يحطمها ويذل كبرياءها ، ويزين له الأمل أكثر
أنه بفعله هذا سيثأر لنفسه فى الوقت نفسه من عائلة هارلو التى يحتقرها
ويكرهها :

« ان الأمر ليكون معجزة كما تقول ، اذا استطاعت هذه السيدة انقاذ
نفسها - كيف وقد وصلت الى هذا المدى أستطيع النكوص على أعقابى ؟
ثم هناك ثأرى من عائلة هارلو ! وكما قلت آنفا ، فيا له من انتصار لعائلتها

أن أهرب بإحدى بناتها وأتزوج منها - جاعلا منها أرفع من عائلتها بكثير !
أما أن أهرب بها ، وأخضعها لاغرائى على النحو « الآخر » ، فياله من اذلال
لكبرياءهم !وياله من ارضاء لكبريائى ! » .

لافلاس هو الشخصية الوحيدة فى القصص الخيالى الأنجلو سكسونى
التي يمكن مقارنتها بـ دون جوان Don Juan الأصيل ، دون جوان
الذى ما زال مثل شخصيات هاملت Hamlet ودون كيشوت
Don Quixote ، يسحر أجيالا متعاقبة من البشر ، لأنه يعبر
بطريقة رمزية ، وبهذا يحتفظ بسرّه عندما يفعل ذلك ، عن أحد الجوانب
الدائمة فى الطبيعة البشرية . وليس من المحتمل أن يكون رتشارد سون
قد عرف دون جوان الأصيل معرفة مباشرة ، وذلك بالرغم من أنه من المحتمل
أن يكون قد قرأ ملهاة مولير Molière والمسرحية المحيرة بعض الشيء
« الداعر » «The Libertine» للكاتب المسرحى شادويل Shadwell
الذى كان يكتب فى عهد عودة الملكية ، وتحمل « كلاريسا » أوجه شبه قليلة
واحدة لأحداثهما العرضية . . وإذا كان رتشارد سون قد عرفهما ، فإن دينه
لهما طفيف بما فيه الكفاية . وعلينا أن نقرأهما على ضوء « كلاريسا » كي
ندرك كيف نقل بطله الداعر بنجاح الى اطار وعلاقات انجليزية . لافلاس
هو واحد من أعظم الشخصيات الأصلية فى القصة الخيالية .

« كلاريسا » ، دون جدال ، هى أحسن روايات رتشارد سون .
وقد كانت « بامبلا » تجربة بالغة الروعة نفذت بطريقة التقابل الفجة لكتيب
أخلاقي ، أما « سير تشارلز جرانديسن » ففيها من عصرها أكثر من اللازم .
ويمثل البطل مثال الفضيلة الرجولية عند رتشارد سون ، كما تمثل بامبلا
مثال الفضيلة الأنثوية . وكانت محاولة عامدة تستهدف إعادة التوازن ، حيث
أن كلا من مستر ب. فى « بامبلا » ، ولافاس ، كان وغدا . وربما كان سير
تشارلز هو الصورة الخيالية التي يتمناها رتشاردسون لنفسه رجل رفيع
المنبت ، بالغ الثراء ، بالغ التهذيب ، أسبغت عليه الطبيعة كل النعم والمواهب
والفضيلة ، صورة مجسدة للنبل - محاط دائما ، مثل خالقه ، بجوقة
(كورس) من النساء المقتونات ، عليه أن يختار من بينهن أجدرهن بأن تكون
حليمة له . وجرانديسن هو فى حقيقته « الانسان الكامل » عند رتشارد سون ،
وبالرغم من كسل الجوانب الرائعة فى الرواية ، وفقراتها المسرحية الرائعة ،
فهو ، فى النهاية ، ليس أكثر اقناعا مما يكون عليه الفاضلون عادة فى القصة
الخيالية . فهو فى الواقع أطيّب معدنا من اللازم ، فهو ينثر ما تجود به نفسه
الحيرة فى كل جانب ، ولكن مبادئه وفضائله لا تتعرض لفحص بالغ السبر ،
ويتمكن دائما من السيطرة على كل موقف . ويكشف رتشارد سون ، فى سير
تشارلز ، عن مفهومه لمقومات الطبيعة الانسانية ، وربما كان هو سير ولوباي

بانرن Sir Willoughby Patterne عند ميريدث Meredith وقد عالجه
بجدية بالغة ، بمغزاه السطحي ، دون أن يتناول به ما يتناوله به ميريدث من
هجو . وبعبارة أخرى ، فهو شخصية تعليمية (تستهدف تعليم الآخرين)
مدمرة ، أعظم شخصية من نوعها في القصة الخيالية ، وبما أنه كامل منذ
البداية ، فإن كل ما تستطيع أحداث الرواية تصويره هو سلسلة من التنويعات
على موضوع فضيلته .

وعندما وجد الباحثون أنفسهم أمام رتشاردسون هذا المبتدع الأدبي
العظيم ، كان من الطبيعي أن يحاولوا تقدير مديونيته للكتاب الآخرين .
ولم يجدوا الأمر سهلاً . هل كان مدينا بشيء لـ « حياة ماريان »
« La Vie de Marianne » للروائي الفرنسي ماريفو Marvaux

التي كانت قد نشرت قبل ذلك بعشر سنوات وكانت قد بدأت في الظهور في
ترجمة انجليزية قبل أن يكتب رتشاردسون « بامبلا » ؟ وهناك صفات يشترك
فيها الكتابان ، ومع ذلك فإن النظرية القائلة بأن رتشاردسون قد تأثر
بـ ماريفو لا تلقى قبولا عاما . ان مشكلة التأثير الأدبي ، وما يدين به كاتب
للآخرين ، لهي أصعب وأكثر تعقيدا بكثير مما يبدو أن بعض المؤرخين
التاريخيين يعتقدون . وقد لا يكون التأثير الواضح لروائي سابق على آخر
لاحق ، تأثيرا على الإطلاق ، بمعنى أن مؤلف اللاحق كان من الممكن أن يكون
مختلفا نوعا لو أنه لم يعرف مؤلف سلفه ، ولكن العلاقة أقرب أن تكون علاقة
متقاربات .

وقد أصبح من المعروف في العلوم الطبيعية أنه كثيرا ما تتم اكتشافات
توافقية بواسطة عقليين يعمل كل منهما بمعزل تام عن الآخر . كما لو كان
الاكتشاف نفسه قد خرج الى حيز الوجود من تلقاء نفسه ، كنتيجة لنمو
المعرفة المؤدية اليه ، كما لو كان في حقيقة الأمر ينتظر أن يتم اكتشافه .
وبالمثل ، فإن كاتبين أو أكثر يعيشان في نفس العصر تقريبا قد تتشابه رؤاهم
للعالم وتصويرهم له في الرواية . وما حل عام ١٧٤٠ الا وكانت الرواية ،
في كل من فرنسا وانجلترا ، كما لو كانت أمرا شائعا ، كامنة فعلا من قبل ،
وكان كل ما يحتاجه الأمر هو أن يقوم شخص ما بكتابتها ، وترجع أوجه الشبه
الكثيرة بين رتشاردسون وماريفو الى أن القوي التي شكلتهما كانت واحدة .

وقد كان تأثير رتشاردسون نفسه على الروائيين اللاحقين من الضخامة
بحيث يفوق الحصر . ولم يستطع أي من كتاب الجيل الأول للرواية أن يفلت
منه ، حتى وان كان مثل فيلدنج وسمولت ، يكتب عن وعي في اتجاه مضاد
له . ولم يزد جونسون على الحقيقة عندما صرح بأنه « قد زاد من المعرفة
بالطبيعة البشرية » . كان ريتشاردسون قد غير فهم البشر لأنفسهم حتى
دون أن يدركوا ذلك . وكان ما أدخله على القصة الخيالية ، وبالتالي على طرق

التفكير والشعور عند عدد لا يحصى من القراء ، هو تحليل الانفعالات والدوافع ، والاستبطان بأوسع مدلولاته ، وفي النهاية ، الايمان بأهمية الانفعال والشعور في ذاتهما . وعندما نهتم بالانفعال الذي نستشعره ، لمجرد الاحساس به ، فنحن اذا لم نكن قد وصلنا الى العاطفية المغرقة فسنجدها في انتظارنا على مسافة غير بعيدة . وتأخذ العاطفية المغرقة الحديثة عن « بامبلا » ، و « كلاريسا » ، و « سير تشارلز جرانديسن » التي أيدتها « ترسترام شاندي » ل ستيرن بشدة ، الى جانب أساتذة العاطفية المغرقة من الكتاب أمثال روسو وديكفر وناكري .

والشيء الذي لم يأخذه عنه الروائيون اللاحقون هو أسلوبه الفني في التنفيذ وما دعاه الى استخدام هذا الأسلوب ، رغبته في اظهار شخصيات الرواية كشخصيات ، تفكر وتشعر لذواتها والمؤلف نفسه بمنأى عن المسرح ، رافضا كمسألة شرف تقريبا ، أن يتدخل في الأحداث . وقد كان مقدرا الروائيين آخرين أن يستخدموا أسلوب الرواية التي تكتب على شكل رسائل كمعبر للقصة الخيالية ولكن ذلك لم يحدث أبدا لنفس الأسباب التي حدثت ب رتشارد سون الى استخدامه . واذا أردنا شيئا شبيها بتصويره المباشر لعقول شخصياته في لحظة التفكير والاحساس ذاتها ، فعلينا أن ننتظر أكثر من قرن من الزمان ، حتى ظهور هنري جيمس Henry James ، الذي كانت تربطه به أوجه تشابه كثيرة ، وجيمس جويس James Joyce ، و دوروثي رتشاردسون Dorothy Richardson وفرجينيا وولف Virginia Woolf

٢

يأخذ التقليد الرئيسي للرواية الانجليزية كما كانت تكتب عادة حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، عن هنري فيلدنج Henry Fielding (١٧٠٧ - ١٧٥٤) . وقد تخيل فيلدنج « جوزيف أندروز » ، Joseph Andrews في بداية الأمر كمهجاة عن « بامبلا » ، موافقها وقيمها . قرر فيلدنج أن يكون ل بامبلا ، أخ ، خادم فاضل اسمه جوزيف ، يصد محاولات بوبي Lady Booby كما صدت أخته بامبلا محاولات ابن أخ ليدي بوبي ، مسترب . عند رتشاردسون . وكما اتضح ، فقد كانت بداية زائفة ، فبعد اكتشاف فيلدنج للشكل الروائي ، سار في طريقه قدما لانجاز شيء يختلف تماما عن مجرد السخرية من رتشاردسون .

كان فيلدنج يتميز مع أخيه الغير شقيق ، سيرجون فيلدنج ، الذي خلفه .

فى بوستريت ، بكونه أحسن قاض عرفته لندن إبان القرن الثامن عشر .
وتجعل صفاته وتجربته للحياة التى خدّم بها منصبه منه إنسانا رائعا فى أية
حقبة . وقد كتبت ابنة عمه ليدى مارى ورتلى مونتاج Lady Mary Wortley
Montagu عنه :

« أنا حزينة لوفاة فيلدنج ، ليس فقط لأننى لن أقرأ له كتابات أخرى ،
وانما لأننى أعتقد أنه فقد أكثر من الآخرين ، لأن أحدا لم يكن يستمتع بالحياة
قدر استمتاعه بها ، رغم أن قلة من الناس هم الذين لم يكن لديهم نفس دواعى
ابتهاجه ، وكان الشيء الأثير لديه هو التنقيب فى أدنى مستنقعات الرذيلة
والتعاسة وكان تكوينه النفسى الموفق (حتى عندما حطمه نوعا بمجهوداته
الكبيرة) يجعله ينسى كل شيء عندما يجد أمامه فطيرة من لحم الغزال ، أو قنينة
من الشمبانيا ، وأنا على يقين بأنه قد عاش لحظات أكثر سعادة من تلك التى
عاشها أى أمير على سطح الأرض » .

انطباعنا الأول عن فيلدنج ، اذا ، هو أنه إنسان يجد متعة هائلة فى
الحياة ، مضاف فى ماله وصحته على حد سواء . وبالرغم من أصله النبيل ،
فقد عاش بنفسه الأزمة الاقتصادية والاجتماعية المخيفة لعصر كان لا يزال
يحتفظ بما يكاد أن يكون وحشية وافتقار العصر الاليزابيثى الى ضبط النفس .
ولكن نشاطه الجسمانى وقابليته للحياة كانت تجتمع من طاقة فكرية وسخاء نفس
ليس دونهما قوة . وربما بدت عبارة كيتس Keats الشهيرة « طهارة عواطف
القلب » غريبة على شفتيه ، ولكن إيمانه بها كان عنيفا ، كما تبين ذلك حياته
وكتبه على السواء . وقد عرف ، من تجربته ومن ملاحظته أيضا ، طبيعة داء
العصر : غلبة قوة غير محدودة وبالتالى طاغية ، على كافة مستويات المجتمع .

وقد أصبح فيلدنج روائيا ، مثل رتشاردسون ، بالصدفة . كان اقرار
قانون التصاريح عام ١٧٣٧ وتلك الرقابة الغربية التى فرضت على المسرح والتى
مازالت سارية الى يومنا هذا والتى خرجت الى حيز الوجود بسبب هجويات
فيلدنج المسرحية عن سير روبرت والبول Sir Robert Walpole - كان اقرار
هذا القانون قد وضع نهاية لحياة فيلدنج الناجحة ككاتب مسرحى . وبعد طرده
من المسرح مارس عمله كمحام فى الدائرة القضائية الغربية ثم عمل كصحفى
سياسى حتى عين مأمورا للضبطية القضائية فى وستمنستر وميدلسكس . ولم
يكن هذا يعد منصبا مشرفا على نحو خاص ، ولكنه لم يأل جهدا فى مباشرة
مهام منصبه ، وقد أدخل اصلاحات عديدة على مباشرة العدل ومنع الجريمة ،
وأفنى نفسه فى الخدمة العامة . ويمكن الى حد ما اعتبار رواياته نتاجا جانبيا
لحياة حافلة ، ولكن الهدف المباشر الذى رسمه لها لم يكن يختلف كثيرا عن
الأهداف التى كان يعمل على تحقيقها كأشجع وأشرف قضاة عصره ، تقويم سلوك

العصر . وبهذا الخصوص ، فان « توم جونز » « Tom Jones » ودراسة لأسباب الزيادة الأخيرة في اللصوص ، أقرب الى أن يكونا شيئا واحدا .

كانت مؤلفات فيلدنج الى جانب مؤلفات صديقه هوجارث Hogarth هي أقوى تعبير أدبي للضمير الاجتماعي في ذلك العصر . وليس من السهل المبالغة في تقدير وحشية وقذارة الكثير من حياة القرن الثامن عشر ؛ والتي يمكن اجمالها في الاعداء علنا على نطاق واسع (« شحنت كثيرة من اخواننا البشر تحمل مرة كل ستة أسابيع للسذيج » - والكلمات ل فيلدنج) و (« سكارى بما يساوى بنس من مشروب الجن ؛ وفاقدى الوعي سكارا بما يساوى بنسين ») ، ولكن من الأفضل أن نتذكر الغيرة على الاصلاح التي كانت قد بدأت تمارس نشاطها قبل ذلك . وقد ذكرنا ج . هـ . بلنب J. H. Plumb في كتابه « إنجلترا في القرن الثامن عشر England in the Eighteenth Century » بأنه في عام ١٧٣٥ « تولت جمعية تقويم السلوك ٩٩٣٨٠ دعوى في منطقة لندن وحدها ، وكان فيلدنج ، كروائي وقاض ، جمعية لتقويم السلوك في حد ذاته ، وكان من الطبيعي في كتابته ل « جوزيف أندروز » ألا يرضى طويلا بتقويم سلوك صمويل رتشاردسون وحده .

كان فيلدنج كمعظم كتاب القرن الثامن عشر العظام يعد نفسه كاتباً أخلاقياً وهجولياً ، ولكنه كان أكثر من هذا كثيرا . فقد كان في الواقع ، أجمل نبات هدفه التثقيفي . ولما كان أول انجليزى يدرس نظرية الرواية ، فان نقده يقصر عن الوصول الى مستوى ابداعه الخلقى : فقد فعل أكثر مما كان يعرف . ويتضح هذا من مقدمته ل « جوزيف أندروز » ، فقد كان يعرف أنه يفعل شيئا جديدا في القصة الخيالية الانجليزية . فقد كان ، على حد تعبيره ، يكتب الملحمة الفكاهية ، وهو شكل يختلف عن الملهاة كما تختلف الملحمة الجادة عن المأساة ، فان أحداثها أكثر امتدادا وشجولا ، وتحتوى على دائرة أكبر من الأحداث ، وتعرف عددا أكثر تنوعا من الشخصيات . وهي تختلف عن القصة الخيالية (الرومانسية) الجادة في قصتها وأحداثها ، في هذا ، فبينما تتسم هاتان في أحدهما بالجدية والصرامة ، تتسمان في الأخرى بالخفة والسخرية : وهي تختلف في شخصياتها بتقديمها لأشخاص أدنى مكانة ، وبالتالي أدنى سلوكا . . . وأخيرا ، في مشاعرهما وحصيلة ألفاظها ، في الاحتفاظ بالفكاهي بدلا من السامي . وكانت « جوزيف أندروز » في أحد جوانبها ، وهو أقل جوانبها دواما ؛ بتقليدها الساخر لتشبيهات الملحمة الكلاسيكية ، ممارسة للتماجن بالأبطال ، مثل « معركة الكتب » « The Battle of the Books » عند سوفت Swift و « اختطاف خصلة الشعر » « The Rape of the Lock » عندبوب Pope . ولكنه ، كما بين ، فان التماجن بالأبطال وما يسميه

هو التقليد الساخر ، لا يستخدم الا فى الأسلوب والألفاظ فقط ، فهو يحرص على اقصائه عن الشخصيات . وهو يصور الشخصيات من واقع الحياة : « الحياة ، فى كل مكان ، تزود الملاحظ المدقق بالمضحك » .

ولكنه فيما يبدو الآن ؛ قد شعر بأنه عليه أن يبرر خلقه للشخصيات المضحكة ؛ أو بالأحرى ، الفكاهية . وهو يكتب « ان النبع الوحيد للأشياء المضحكة حقيقة ، فيما يبدو لى ، هو التصنع .. ويبعث كشف هذا التصنع الضحك الذى يثير دهشة القارئ ويدخل السرور على نفسه » لقد بسط النظرية الكلاسية عن الملهاة ، وهى وجهة نظر أعاد ميريدث ، فيما بعد ، تقريرها فى مقاله الشهير . ولكنه لم يف مخلوقاته حقها . وهو يشير ، بصدق كاف ، بأن أكبر أساتذة ذلك النوع من الملهاة الذى كان يعتقد أنه يكتبه ، فى الانجليزية ، هو بن جونسون Ben Jonson . ولكننا اذا قرأنا روايات فيلدنج وهو مائل فى مخيلتنا لوجدنا فنا يختلف فى طبيعته الاجمالية كثيرا عن فن جونسون . سوف نجد فنا أكثر قربا الى روح شاكسبير .

وقد كان التصنع ، الذى كان فيلدنج يرى أنه ينبعث اما من الخيال واما من المصانعة ، أحيانا ، هو الذى يحرك ملهاة فيلدنج . ومع ذلك فان أروع شخصيات « جوزيف أندروز » ، وهو فى الواقع أعظم شخصيات فيلدنج ، هى شخصية القس آدامز Parson Adams ، وهى شخصية من الفكاهة الخالصة . وربما كان يدين بشئ ل دون كيشوت ، ولكنه شخصية أصيلة من كافة النواحي ، واحد من الشخصيات الأصلية فى القصة الخيالية الانجليزية ، ولا يمكننا التعبير عن سر المتعة التى يعطيها لنا فى صيغ نقدية بأكثر مما نستطيع ذلك مع فولستاف Falstaff . وآدامز ، بشروده العقلى ، وتصرفاته الصغيرة التى تنزع الى التعالمية (ادعاء العلم) والخيلاء ، وثقته الساذجة بالخير الانسانى ، وهى ثقة تخدع دائما ، هو محور الرواية . ويضحك فيلدنج - والقارئ - من سذاجته ، التى تورطه دائما فى سلسلة بعد أخرى من المآزق واساءة الفهم . ومع ذلك ، فان آدامز بايمانه البسيط بأن المسيحية يجب أن لا تقتصر على التبشير فقط بل تتعداه الى الممارسة أيضا ، هو المعيار لكافة الشخصيات الأخرى . وهو الكاشف الذى يظهر التعرض له معدن وبناء بقية شخوص الرواية الحقيقيين . وهو فى حقيقة الأمر ، الى حد كبير ، منبع الهجاء فى الكتاب :

« أعتقد يا سيدى » ، قال بائع الكتب ، « أن عظامك من نوع مختلف » .
- « نعم يا سيدى » ، قال آدمز ، « شكرا للسما فأننى أغرس العكس فى كل صفحة تقريبا ، والا كنت أفقد رأى بنفسى ، وقد كان دائما أن فضلاء وأخيار الترك والوثنيين ، أكثر قبولا عند خالقهم ، من المسيحي الفاسد الشرير ، حتى

ولو كانت عقيدته في مثل استقامة عقيدة بولس الرسول نفسه « - » اننى
أتمنى لك التوفيق » ، قال بائع الكتب ، « ولكنى أستميحك عذرا ، لأن لدى
الكثير في الوقت الحالى ، والواقع ؛ أننى أخشى أنك ستلقى اعراضا عن التعاقد
على كتاب من المؤكد أن القساوسة سيهتفون بسقوطه » .

هذا مثال بسيط . وأفضل منه المشهد الرائع بأكمله بين آدامز والقس
تروليبير Parson Trulliber ، وهو الأكثر اهتماما بخنازيره منه
بشفاء النفوس ، والذي يعتقد في البداية ، أن آدامز أيضا لا بد وأن يكون
تاجر خنازير .

« كتبت على غرار سرفانتس ، مؤلف « دون كيشوت » ، هذا ما تقوله
الصفحة الأولى من الرواية ، وهى نقطة هامة كثيرا ما تحذف من الطبعات
الحديثة . وآدامز هو الشخصية الكيشوتية ؛ ولكن بناء الرواية أيضا يتبع
سرفانتس إذ أن « جوزيف أندروز » هى رواية مغامرات تصادف أثناء التجوال .
تطرد ليدى بوبى خادمها جوزيف من خدمتها فى لندن ؛ وذلك لعدم اذعانه
لمحاولات الاغواء التى قامت بها عصمتها واحدى نساؤها مسز سليبسلوب
Mrs. Slipslop ، ويشرع جوزيف فى العودة الى داره والى حبيبته فانى
Fanny . ويقابل القس آدامز مصادفة ، وهو الذى كان لتعليمه الفضل
فى تحصين فضيلته على هذا النحو ، ذاهبا الى لندن آملا فى أن يوفق الى نشر
عظاته ، ولكن آدامز ، بما نعرفه عنه ، كان قد أغفل احضار العظات معه ،
ولذا فهو يعود مع جوزيف . ويتعرضان لمضايقات أصحاب الحانات المخادعين
ونبلاء الريف المستهترين القساة ، والقساوسة الأجلاء المداهنين ، الذين لا يقلون
عنهم قسوة أحيانا . وانه لمن السخف أن نحاول تلخيص الفكرة ، وهى تقليد
ساخر للقصص الرومانسية بوجه عام ، ورثة مفقودين ، أطفال رضع مسروقين
أو جرى استبدالهم عند المولد ، علامات مولد يتم اكتشافها ، ولقطاء يؤول اليهم
ارث فى الفصول الأخيرة . والفكرة ليست بذات أهمية ، وذلك بالرغم من أنه
قد أحسن معالجتها . ان ما يهم هو خصوبته الهائلة فى الابتكارية الفكاهية .
وكان فيلدنج يعتقد أن هومر Homer كن قد كتب ملحمة فكاهية ؛ لو أنها
لم تفقد لكانت أنموذجا فى نوعها ، كما أن ملاحمه نماذج فى المأساة . وتعلق
اليزابيث جينكنز Elizabeth Jenkins ، فى دراستها الرائعة عن فيلدنج ؛
على هذا : « المشهد يجرى فى منزل ليدى بوبى . . . حيث يتسلل ديدابر
Didapper الغندور الى فراش مسز سليبسلوب ظنا منه أنه فراش
فانى ، ويندفع القس آدامز ، لدى سماعه صرخة فى الظلام الى جانب الفراش ،
حيث يخدعه ملمس بشرة الغندور الناعمة ولحية مسز سليبسلوب ، فيأخذ
فى لطم الأخيرة دون رحمة ، هذا المشهد على مستوى يمكننا أن نجس على تسميته .

هومرى (نسبة الى « هومر ») . وهناك ما يعادله فى أماكن أخرى من الرواية . وكان فيلدنج يملك تلك الموهبة التى ينفرد بها كبار كتاب الفكاهة ، وهى القدرة على أن يأتى بالموقف المضحك بعد الآخر فى مشهد واحد ، وأن يمضى فى ذلك متخطيا ما نتوقع أن يكون الذروة .

وجوزيف وفانى حبيبته ليسا أكثر من شخصيتين عاديتين أو أن هذا هو ما أراده فيلدنج لهما . ولكن بالرغم من أن بقية الشخصيات ليست مرسومة من كافة الجوانب مثل شخصية آدامز ، فهى حية الى حد فائق كثيرا ما يكون مخيفا . وهى ذات فردية مميزة كتلك التى تتسم بها الشخصيات فى صور هوجارث Hogarth ، كالمرأة الثملة النصف عارية المستلقية على الدرج ، وقد سقط طفلها الرضيع بين ذراعيها ، فى لوحة « جين لين » « Gin Lane » على سبيل المثال .

وللهولة الأولى يتضح أن احساس فيلدنج الحاد بالخارجيات هو نفس احساس الرسام الكاريكاتيرى . ولذا ، فيجب أن نتوقع أن تكون شخصياته « مسطحة » بمفهوم ا . م . فورستر E. M. Forster للكلمة . ولكن الأمر ليس كذلك على الاطلاق . فالشخصيات المسطحة هى تصوير للأفكار المتسلطة : ومن الشخصيات المسطحة التقليدية هوسر ترونيون Hawser Trunion عند سمولت ومسز ميكوبر Mrs. Micawber عند ديكنز . وهى شخصيات لا تملك القدرة على ادعاشنا . والآن ، فان معظم شخصيات فيلدنج فى « جوزيف أندروز » هى شخصيات ترتبط بالحادث ، فهى لا تظهر سوى مرة واحدة فقط ، اذ يصادفها جوزيف وآدامز ويخلفانها وراءهما فى أثناء طوافهما . ولكننا نشعر أن مسز تو - ووز Mrs. Tow-Wouse والقس تروليب (أحسنهما جميعا بعد آدامز نفسه) ، ومسز ميليبلوب ، والبقية ، قادرون على إثارة دهشتنا اذا هيئت لهم الفرصة . وقد قال فيلدنج « أنا لا أصف الرجال وانما السلوك ، ليس فردا وانما نوعا » . ولكنه يصف النوع دائما فى شكل أفراد . وقد يمثل تروليب كل قس فظ شبه أمى ، فى ذلك العصر ، أقرب الى الفلاح منه الى القس ، ولكنه تروليب أولا . وهو يظهر فى فصل واحد فقط ، ولكنه صور بحدة عنيفة حتى أننا نشعر أنه هو والنوع الذى يمثله قد أمسك بهما وثبتا الى الأبد . ولسنا بحاجة الى أن نعرف أكثر عنه ، ولكننا مقتنعون بأننا لو أردنا أن نعرف لعرفنا .

مصدر آخر من مصادر الحيوية فى شخصيات فيلدنج هو العنصر الذى تحيا به ، أى فكر فيلدنج وأسلوبه . كان أسلوب فيلدنج كآسلوب تاكرى ، الذى تعلم عنه الكثير وان كان لم يتعلم ما فيه الكفاية ، هو أسلوب تملأه معرفة

الناس والكتب - فهو دائما يحمل الأمر اليينا بشاهد (فقرة استشهادية) موات من الأعمال الكلاسية أو شاكسبير . فهو يسرد قصة جرت أحداثها وانتهت منذ وقت طويل . فالأحداث والشخصيات ، اذا ، لا تعيش في سياق القصة فقط وإنما في سياق فكر المؤلف أيضا ، وهو فكر ذو خاصية قاطعة ، وآراء راسخة في الطبيعة والسلوك الانساني . ونحن نشعر بأن فيلدنج يعرف كل ما يمكن معرفته عن شخصياته حتى وان لم يخبرنا بكل شيء . وهي شخصيات بلغ من حقيقتها بالنسبة له ، حتى أنه وان كان لا يعطينا أكثر من لمحة منها ، فإنها تصبح حقيقة بالنسبة لنا . ونحن نستشعر خلف كل قول بسيط ل فيلدنج قوة تجربة للحياة تتسم بالعمق والتنوع ، وهي تجربة مهما كان من مرارتها ، فهي لم تظلم الانسانية الأصلية الكامنة في طبيعته .

لا يبدو التقبل التام للحياة أكثر وضوحا في أي مكان منه في السخرية التي تتخلل فكرة . وهي تعطي كل كلمة من كلماته ثقلا هائلا لأننا نشعر أن شيئا لا يستطيع الافلات منها . وهي أقوى أسلحته ضد التصنع والخيلاء والمداهنة والقسوة ، وهي أقوى أسلحته في الذود عن المشاعر الطيبة . فهي ، كما تبين الفقرة التالية ، تحارب في كل الجبهات . تعرض جوزيف للسرقة والضرب المبرح والتجريد من ملابسه ، وترك في غيبوبة على قارعة الطريق . وتمر عربة ، ولكن جوزيف يرفض دخول العربة الا اذا « أعطى ما يكفي لستره ويمنع أقل خدش للحياء : هكذا كان تواضع هذا الشاب التام ، هكذا كان التأثير الهائل الذي تركه فيه المثال النقي الذي ضربته باميليا المحبوبة ، وعظات مستر آدامز الرائعة » :

« بالرغم من أنه كان هناك معاطف كثيرة في العربة ، فلم يكن من السهل حل هذه المشكلة التي أوجدها جوزيف . وشكا السيدان من البرد وأنه ليس بوسعهما الاستغناء عن خرقة . وقال الرجل ذو البديهة الحاضرة ، ضاحكا ، ان المرء يجب أن يبدأ برعاية ذويه . ورفض الحوذى الذي كان يبسط معطفين من تحته ، أن يعيره أيأ منهما ، خشية أن يتلطح بالدم : واعتذر خادم السيدة لنفس السبب ، بموافقة السيدة نفسها ، وذلك برغم كراهيتها لرؤية رجل عار وأنه لمن المؤكد أن جوزيف ، الذي تمسك بقراره المتواضع بعناد ، كان سيلقى حتفه ، ما لم ينض السائس (وهو صبي نقي فيما بعد لسرقته حظيرة دجاج) عن طيب خاطر ، معطفا ، ثوبه الوحيد ، مقسما في نفس الوقت يمينا مغلظا ، وبخه عليه المسافرون ، أنه يفضل ألا يستره سوى قميصه طيلسه حياته ، على أن يرضى لرفيق سفر أن يرقد في مثل هذا الحال التعس » .

والسخرية متضمنة في نظرة فيلدنج الى الحياة . وهي في « تاريخ حياة المرحوم جوناثان وولد الأعظم » ، The History of the Life of the Late Mr.

« Jonathan Wild the Great » واضحة ، مخلص ، متماسكة . وهي ، باستثناء بعض صفحات ل سوفت ، أعتى وأذكي مهجاة نثرية نملكها ، وربما كانت أكثر تأثيرا من هجو سوفت وذلك لأنها ليست نتاج انسان كاره للبشر .

موضوعها هو العظمة بمفهومها التقليدي ، عبادة النجاح في حد ذاته . وسواء كانت قد كتبت بغرض الهجوم على والبول أم لا ، فان هذا الأمر الآن ذو أهمية أكاديمية فقط . ولم تكتسب « جوناثان وايلد » في تاريخها بأكملها مغزى أعمق من ذلك الذي كسبته في الخمسة والعشرين عاما الأخيرة بما فيها من حكام طغاة وسياسة مطلقة . كان الرجل العظيم الذي يسرد فيلدنج قصة حياته لصا ومدبر سرقات ، فنانا في الجريمة ذاتها ، شنق في تيبسرن عام ١٧٢٥ . وقد صوره فيلدنج في الرواية بأكملها باعجاب بالغ : فهو عظيم ، وان لم يكن خيرا : « ليس هناك شيثان أكثر تباينا ، لأن العظمة هي انزال كافة أسباب الأذى بالبشرية ، وأما الخير فهو رد غائلتها عنهم » .

ويلد ، في الواقع ، هو رجل الجريمة فوق العادي ، فوق الخير والشر : ويبين لنا فيلدنج دائما ما كانت تتعرض له عظمته من انتقاص لو أنه سمح للاعتبارات الانسانية من مروءة وشفقة أن تتنازعه ، ولكن ويلد لا يستسلم أبدا . اذ يمضي ترقيه في عالم الجريمة في لندن في نجاح مضطرد حتى النهاية . وهناك قبالة صديق دراسته القديم ، هارتفري Heartfree ، وهو صاحب حانوت يحتال عليه ويلد ويسرقه ويختطف زوجته ، وهو رجل من الخور بحيث لا يجرؤ حتى على ارتكاب جريمة قتل بغية الهرب من السجن . ويجلت له « سلوكه الحقير الذي يثير الرثاء » في حبه لعائلته وثقته بأصدقائه ، عن استحقاق ، احتقار السجن بأكمله .

وباستثناء الفصل الإضافي الطريف الذي يصف عودة مسز هارتفري من أفريقيا ، وهو وان يكن عيبا في بناء الرواية ، الا أنه ساحر كلمحة عن فكرة فيلدنج عما تكون عليه الدولة المثالية ، فان تبهم الملهاة المفرط لا تخف حدته أبدا . فهو يستمر في غياب ويلد عن المسرح وفي وجوده على حد سواء ، ويمكننا أن نورد مثلا لذلك سلوك ضابط السجن الذي يطلب خمسة جنيها من هارتفري ، عند اقتياده لتنفيذ حكم الاعدام ، مقابل قضائه عشر دقائق مع زوجته ، ثم يجعلها عشرين جنيها مقابل زيادتها الى ساعة ، وبعد أن يتقاضى المبلغ ، يكشف عندما ينتهي الوقت الممنوح عن وصول تأجيل لتنفيذ الحكم .

وما يعطى « جوناثان وايلد » قدرتها على البقاء هو الصدق الذي عالج به فيلدنج الموضوع ، والقسوة التي جعل بها من ويلد المجرم ، ممثلا للعظمة على كافة المستويات . وفي رواياته الأخرى يهاجم فيلدنج القوة المطلقة السراح وما ينجم عنها من شرور ، وذلك بطريقة عرضية وفي مظاهرها المحلية ، قضاة

فاسدين ، ضباط السجن ، النبلاء الذين يكونون قانونا لأنفسهم وما اليه : وهو يظهرها في « جوناثان ويلد » ، بالتضمن ، كحقيقة تمارس عملها في المجتمع بأكمله ، وهو يعبر عن هذا في شكل ملهارة ، مهما كان من قسوتها . فهي مع ذلك ملهارة .

ولكن بالرغم من روعة « جوزيف أندروز » و « جوناثان ويلد » فهي لا تهيئنا لعمل فذ مثل « سيرة توم جونز » « The History of Tom Jones » التي لم تزل بعد قرنين من الزمان ، من بين روائع الرواية العالمية القليلة . والعنصر الجديد في « توم جونز » هو تفوق فيلدنج في البناء ، فلم يحدث أبدا أن نفذت أية فكرة بمهارة أكثر اكتمالا ، ولكن لا يمكن تقدير هذه المهارة حقيقة الا بعد الانتهاء من الكتاب . وفي أثناء القراءة يستمتع المرء بسرعة السرد ، والاقتضاب ، والابتكارية الفارهة التي لا تنضب . وكان فيلدنج قد تعلم الكثير من تجربته في المسرح ، وخاصة كيفية فض السرد ، وتصوير المشهد في أقل عدد ممكن من الكلمات ، ومواصلة الأحداث في فقرات قصيرة سريعة من الحوار . ولكننا لا ندرك ، الا بعد الانتهاء من القراءة ، كيف أن لكل تفصيل مكانه في الأحداث ، ويمهد لما يليه ، ولا يمكن وضوح مغزاه الكامل الا بعد وصول الرواية الى نهايتها ، عندئذ ، فإن ما كان يبدو ، للوهلة الأولى ، خطوة ابتكارية موافقة ، تكشف عن نفسها كجزء من البناء الأساسي للكتاب ، لا يمكن أن يكون هناك وجود للكل بدونه . وكان فيلدنج صانعا حاذقا على طريقته الخاصة ، مثل هنري جيمس تماما . وهناك خطأ واحد يؤخذ على الكتاب كبناء كلي ، وهو ادخال قصة « رجل التلال » الدخيلة ، وحتى هذه يمكن ايجاد تبرير معقول ، وإن لم يكن مقنعا - لها .

لم يكن فيلدنج مجددا من الناحية الفنية فقط . فقد كان توم جونز نوعا جديدا من الأبطال ، بطلا غير بطولي ، اذا جاز القول . حقيقة أنه أنيق ، شجاع ، كريم ، حسن المقصد : « بالرغم من أنه لم يكن يتصرف التصرف السليم دائما ؛ ولكنه لم يكن يفعل ذلك الا ويحس ويقاسى بسببه » . ولكن بالرغم من أن قلبه موجود في مكانه الطبيعي ، الا أنه لا يسيطر على غرائزه دائما . وهو تصوير للرجل العادي الضعيف ، الرجل العادي الشهواني . وهو ، عندما نلقاه لأول مرة ، طفل لقيط ، وضع بطريقة غامضة في فراش مبستر أولورثي Mr. Allworthy ، مما دعا الى الاعتقاد بأنه ابن سفاح ، كما تقول الخادمة مسز ديبورا ويلكنز Mrs. Deborah Wilkins : « انه لما يؤلمني أن أمسى أبناء السفاح المناكيد هؤلاء ، الذين لا أعدهم بشر مثلي . » اف ! ان رائحته لكريهة . ليست له رائحة المسيحي . اذا جسرت على اسداء النصيح ، فأنني أنصح بوضعه في سلة وارساله حيث يوضع عند باب وكيل الكنيسة .

ولكن مستر أولورثي يتكفل بتنشئة الطفل تحت رعايته . وعدو توم طموال طفولته هو السيد بليفيل Blifil وريث مستر أولورثي وابن أخيه ، وهو شاب يصغر عن توم بعام واحد ، ويروج عنه الشائعات المغرضة دائما ، وأخيرا ، عندما يمرض أولورثي فان بليفيل يختلق عن توم الأكاذيب التي تؤدي الى طرده من المنزل ويكون اذ ذاك فى حالة حب مع صوفيا Sophia ابنة جاره الشريف وسترن Squire Western . ويفكر فى البداية فى الذهاب الى البحر ، ثم يستقر رأيه على الالتحاق بالجيش المتجه الى الشمال لمواجهة القوات الاسكتلندية اليعقوبية (★) . ويصادف صوفيا ثانية فى ابنتون - اون - سيفرن ، فهى تقيم بنفس الخان الذى ينزل به ، بعد أن هربت من والدها الذى يحاول ارغامها على الزواج من بليفيل الصغير البغيض . ويتبعها توم الى لندن بغرض اعادة كتاب جيب يخصها - كان قد وجده - اليها . وفى لندن ، عندما ينتابه اليأس من امكانية زواجه من صوفيا ابدا ، ويعرف أنه حقيقة ، سوف يتسبب فى اذائها ، يصادف مجموعة جديدة من المغامرات . فهو يصبح عشيقا لـ ليدى بلاستون Lady Bellaston وهى امرأة من علية القوم كبيرة السن نوعا ، و - وهو شئ جلب على فيلدنج سخط نقاد كثيرين - يأخذ منها نقودا . ولا تستقيم الأمور ثانية الا عندما يختصم معها ويزج به فى السجن بايعاز من ليدى بلاستون ولورد فيلامار Lord Fellamar الذى يرغب فى الزواج من صوفيا ، فتتضح حقيقة مولده ، وينفى بليفيل مكلا بالعار ، ويتمكن توم من الزواج من صوفيا .

والشئ المؤثر ، كما هو الأمر دائما مع فيلدنج ، هو صدق الصورة التى يرسمها لـ جونز . فهو يصور جونز الشاب الشهوانى الحسن المقصد ، الذى « كانت حياته صراعا مستمرا بين الشرف والرغبة ، اللذين كانا يتبادلان الفوز على بعضهما البعض » ، من كافة الزوايا . وهو لا يدرك أنه يحب صوفيا الا بعد أن ينجح فى الافلات من مخالب مولى سيجريم Molly Seagrim ابنة حارس اراضى الصيد ، التى تحاول أن تنسب اليه أبسوة ابن سفاح ، الذى يحتمل ، بقدر ما يعرف فى البداية ، أن يكون ابنه . وعندئذ :

« كانت تلك احدى أمسيات أواخر يونية البهيجة ، عندما كان بطلنا يسير فى أيكة بالغة البهجة ، حيث كان النسيم اللطيف يداعب الأوراق ، مكونا مع تنغيم خرير الجدول ، وأنغام البلابل الشجية ، أكثر الأنغام سحرا على الاطلاق . وفى هذا المشهد الذى يلائم الحب على هذا النحو الجميل ، أخذ

(★) قام اليعاقبة وهم أنصار جيمس الثانى ملك انجلترا المزعول ومسئلته بالثورة عام

يتأمل في حبيبته صوفيا . بينما أخذ خياله اللاهى يجوس طليقا في كل مفاتها ، ورسم خياله الحى الفتاة الساحرة في أشكال مختلفة ، وذاب قلبه الدافئ من الرقة ، وألقى ، فى النهاية ، بنفسه على الأرض ، الى جوار جدول رقيق الخريف ، وانفجر فى التهليل التالى :

« يا صوفيا ، كم أكون سعيدا اذا منحتنى اياك السماء ! ... لو انك كنت لى وكان كل ما تملكينه هو رداء من الأثمال ، فلن يكون هناك على الأرض رجل أحسنه ! .. آه ! ان قلبى المغرم سيكتنفه ذلك الصدر الرقيق ، حتى أن أروع المفاتن لن تؤثر فى ، ولن يكون هناك ناسك أكثر منى برودا فى أحضانها . ان صوفيا ، وصوفيا فقط ستكون لى . ما أكثر ما فى ذلك الاسم من نشوة ! اننى سأحفر اسمها على كل شجرة . »

وعند هذه الكلمات تحرك ، وأبصر - ليس صوفيا ، لا ، ولا أية فتاة سركسية (★) ترتدى ملابس ثمينة أنيقة من أجل سراى السنيور العظيم . لا ، فبدون رداء ، وانما فى قميص من قماش خشن نوعا ، ليس من النظافة فى شيء ، يبلله شذى عطرى ، نتاج عمل اليوم ، وفى يدها مصبغة ، دنت مولى سيجريم . وكان بطلنا يمسك فى يده بمطواة ، كان قد أخرجها لغرض الحفر فى اللحاء (قشر الشجر) الذى سبق ذكره . وعندما صاحبت الفتاة مبتسمة عند دنوها منه ، « آمل أنك لا تنوى قتلى يا سيد ! » - أجاب جونز « ولماذا تعتقدين أننى سوف أقتلك ؟ » فأجابت « حسنا ، بعد معاملتك القاسية لى عندما قابلتك آخر مرة ، فربما كان قتلى رحمة أكبر من أن أطمع فيها » .

وتلا ذلك مفاوضة ، بما أننى لا أخال نفسى ملزما بسردها فسأحذفها .
ويكفى أنها دامت ربع ساعة كاملة ، انسحبا فى نهايتها الى أكثف جزء فى الأيكة ، .

وهناك بعض الظروف المخففة فى صالح جونز ، ولكننا اذا أخذنا كل شيء فى اعتبارنا فهو فى حقيقة الأمر يرى ويستحسن الأسمى ويتبع الأدنى . وقد أثارت أخلاقيات جونز الجنسية ، الى جانب فوزه ب صوفيا فى النهاية ثائرة نقاد كثيرين . ويمكننا فقط القول بان القرن الثامن عشر يختلف عن القرن التاسع عشر . وعلى أية حال فقد مكن هذا فيلدنج من قول الحقيقة عن شاب عادى ، كما يتضح اذا ما قورن جونز ب بندينس Pendennis عند تاكرى ، الذى لا يقنعنا فى النهاية لأنه تنقصه تلك الجوانب التى لا تعسوز جونز .

(★) Circassian : ينتمى الى بعض القبائل القوقازية الجنس التى تعيش فى مقاطعة

كوبان فى روسيا .

وليس معنى هذا أن فيلدنج كان يقر سلوك جونز ، ولكنه كان يعتقد ، شأنه في ذلك شأن الكثير من علماء اللاهوت اللامعين ، ان هناك خطايا أخرى أشد خطرا من الانحراف الجنسي ، منها الحقد ، والقسوة ، والضعة ، والتصنع . وقد كان أخلاقيا لا يقل صرامة عن رتشاردسون ، ولكنه كان أكثر منه سماحة . وكان أيضا ضد المعيار الأخلاقي المزدوج ، كما يتضح ذلك تماما من الحوار بين توم وصوفيا في الفصل السابق للأخير من الرواية ، ولكنه كان يعرف الصعوبات التي يتضمنها المعيار الواحد . وقد كان أولى بالناقد الذي تحدث عن « مستر جونز المحظوظ - المحظوظ جدا » أن يتذكر في تواضع أنه ليس هناك دليل يشير الى أن هذا كان نفس رأى صوفيا وسترن .

وجونز هو شخصية واحدة فقط في صالة عرض هائلة . وقد فارق فيلدنج ما بينها على نحو رائع . هناك بارتريدج Partridge المدرس الذي أصبح حلاقا ، سانكوبانزا Sancho Panza عند جونز ، ورهط من أصحاب الحانات والمالكات ، والخدم ، والجنود ، ليدي بلاستون ، وهاريت فيتزبارتريك Harriet Fitzpatrick ، وهي دراسة بالغة الحذق ، مسز واترز Mrs. Waters سكوير الربوبي (★) Square the Deist و ثوكم Téhawkum القس ، « بلاك جورج ، سيجريم » « Black George Seagrim » حارس أراضى الصيد الذي تسبب في كثير من محن جونز ، الذي ، يقر ، على الأقل ، الأسمى ، ويتبع الأدنى ، نيتنجيل Nightingale ، بليفيل ، الأب والابن ؛ الشريف وسترن وأخته ذات النزعة السياسية المناصرة للمرأة ، صوفيا نفسها ، ومستر أولورثي . ولم يكن فيلدنج يستهدف خلق الشخصيات لذاتها فقط . فقد عمر عالما كاملا ، ولكنه يعيش كنقد مدروس لعالم الواقع . فهو يبين للعصر وجهه . والشريق وسترن ، الشفوق ، السريع الانفعال ، صياد الثعالب الريفى المحافظ ، وهو شخصية كاملة متكاملة مثل أية شخصية في الكتاب . وهو شديد الولع بابنته ، فهو يعبدها . ومع ذلك فهو يضطهدها باسم واجبها البنوى تجاهه ، بقسوة كريمة تضطرها ، لكيلا تتزوج من بليفيل الكريه ، الى أن تنحو منحى كلاريسا هارلو وتهرب من المنزل . وهو شخصية فكاهية رائعة ، رسمت بشيء من العطف وان يكن بقسوة أيضا . وعلى حد تعبيرنا ، فقد أجمله لنا فيلدنج ، ولم يكن بالامكان أن يكون هناك كشف أكثر اكتمالا . تأمل موقفه من صوفيا عندما ترفض الزواج من بليفيل ، وتعليق فيلدنج :

« بعد أن فرغ مستر وسترن من ندائه ، وأخذ نفسا قصيرا ، أخذ

(★) الربوبي : المؤمن بالرب دون الأديان .

يندب ، فى أسلوب مؤثر حالة الرجال المتعسة ، الذين ، كما يقول « تلاحقهم رغبات بـ الملعوننة أو غيرها . أعتقد أن أمك قد طاردتنى بما فيه الكفاية لرجل واحد ، ولكن بعد أن أفلتت منها ، ها هى بـ أخرى - تجد فى أثرى ، ولكن فلتنزل بى اللعنة اذا غلبتنى أية امرأة على هذا النحو » .

لم تكن صوفيا قد اختلفت مع والدها أبدا ، حتى جاءت مسألة بليفيل التعسة - لآى سبب كان ، الا دفاعا عن والدتها التى كانت تحبها جدا بالغ الحس ، بالرغم من أنها فقدتها وهى بعد فى السابعة من عمرها . وقد رد الشريف ، الذى كانت له هذه المرأة المسكينة رئيسة خدم مخصصة طوال فترة زواجهما ، هذا السلوك بأن كان لها ما يسميه العالم زوجا صالحا . فلم يكن يسبها الا فيما ندر (ربما لم يكن أكثر من مرة فى الأسبوع) ، ولم يكن يضربها أبدا : ولم يكن لديها أقل مستوجب للغيرة ، وكانت مطلقة التصرف فى وقتها ، فلم يكن زوجها يعوقها فى شىء ، فقد كان صباحه كله مشغولا بالقنص ، ومساؤه كله برفاق الشرب . ولم تكن تراه الا لماما فى غير أوقات الطعام ، حيث كانت تتاح لها متعة اعداد الأطباق التى كانت قد أشرفت من قبل على طهيها . وكانت تنسحب من هذه الوجبات بعد الخدم الآخرين بخمس دقائق ، وذلك بعد أن تمكث لتناول « نخب الملك » . وكانت هذه ، فيما يبدو ، تعليمات مستر وسترن ، فقد كانت سنته أن النساء يجب أن يأتين مع الطبق الأول ، ويخرجن بعد الكأس الأول . وربما لم يكن الامتثال لهذه الأوامر بالأمر العسير ، فقد كان الحديث (اذا صحت التسمية) نادرا من النوع الذى تستطيبه سيدة . وكان يتكون أساسا من الصراخ والغناء ، وسرد أحداث الصيد ، والعيب فى النساء والحكومة .

وعلى أية حال ، فقد كانت هذه هى المناسبات الوحيدة التى يرى فيها مستر وسترن زوجته ، لانه كان يذهب الى فراشها عادة وهو فى حال من السكر تعميه عن الرؤية ، وفى فصل الصيد كان يتركها قبل بزوغ النهار . الشريف وسترن هو فى الواقع انسان متغطرس سكير ، أحد مراكز السلطة الغاشمة تلك التى كان فيلدنج يكرهها .

وكان فيلدنج ، وقد صار هذا من جمل النقد النمطية ، يتناول الأمور من وجهة نظر الرجل ، وكانت بطلاته نساء رجل يتناول الأمور من وجهة نظر الرجال . وليس من المحتمل أن ترضى صوفيا ؛ وسترن نصيرا للمرأة . ولكنها ليست دمية ، كما أن سلوكها يبين أنها ليست غبية أو سلبية . ونحن عندما نقرأ عنها ، نقتنع بجمالها ، وصلاحها ، ونبل روحها . فهى بطلة على غرار بطلات شاكسبير تصور على أنها ، فى آن واحد ، أدنى وأسمى من ذكر النوع ، ولكنها

لا تساويه أبدا . وما لم يخلش ضميرها ، فإن حياتها تحكمها الطاعة الجميلة . ومعنى هذا أن تصور فيلدنج للعلاقة بين الجنسين كان أقرب الى تصور شاكسبير منه الى توبورنا . ويمكننا ادراك مدى سموه على تصور كبار المؤلفين الفكتوريين الذكور بمقارنة صوفيا ببطلات ديكنز ، أو على سبيل المثال ، ب نورا Laura عند ثاكري .

أكثر بطلات فيلدنج اكتمالا فى التصوير هي اميليا «Amelia» ، فى الرواية التى تحمل ذلك الاسم ، وهى آخر رواياته وقد نشرها عام ١٧٥١ . وقت أقضت « اميليا » دائما مضاجع نقاد فيلدنج نوعا . وهو كتاب يفوق فى كآبته « توم جونز » كثيرا . وفى تلك الرواية ، كما فى « جوناثان ويلد » ، يواجه فيلدنج الموقف الانسانى بثبات أى كاتب تراجيدى . ولكن فى « اميليا » يبدو أن مرونة فيلدنج فى حضرة شريعة الخطأ كانت قد تحملت فوق طاقتها وأوشكت على التقطع . وربما كان التشاؤم قد غلب على فكره بتأثير تجاربه كقاضى ، ومن المؤكد أن هذا كان قد حدث بتأثير وفاة زوجته التى كان متيما بها . وهى النموذج الذى صاغ كل من صوفيا واميليا وفقا له .

فمقارنة « اميليا » ب « توم جونز » اذا ، تكشف لنا أن « اميليا » تمثل انحسارا فيما نعتقد أنه عبقرية فيلدنج المميزة . ولكن المقارنة لا تتوخى العدل ، لأنه كان يحاول عمل شيء يختلف تماما : فليست « اميليا » رواية تجوال مثل « توم جونز » . فهى أكثر أحكاما ، ونسيجها أشد تماسكا ، ومسرح الأحداث يكاد أن يقتصر على لندن كلية ، حيث يسرد بوث Booth قصصه عن حياته فى الجيش فى حديث طويل يجرى بينه وبين مس ماثيوز Miss Mathews فى بداية الكتاب ، وهو سبق هام لأسلوب « الومضة الخلفية » الفنى الذى يعتمد اليه روائيو عصرنا هذا . ان توم جونز يستخدم كما لو كان خيطا تعلق عليه سلسلة من الأحداث والمشاهد المتباينة ، وان لم يصل فى هذا الى مثل درجة استخدام سمولت ، وسكوت ، وديكنز للنبتل الذى تأخذ الرواية اسمها منه . وفى « اميليا » ، يتركز اهتمامنا طيلة الوقت على الموقف بين بوث وزوجته اميليا : وهما يشغلان الأمامية بطريقة لا تحدث مع جونز ، اذ لا يلقي الضوء ، كما يحدث فى الرواية السابقة ، على مجلى (بانوراما) شاسع لشخصيات وأحداث تجرى خلفهم . والواقع أن « اميليا » ليست رواية بانورامية (مجلوية) ، أو ملحمة فكاهية على الإطلاق : فهى رواية عائلية . ولا بد من ادراك هذا كى نعطي الرواية حقها .

وهى تحتوى على أشياء كثيرة عظيمة . ولم يكتب فيلدنج أبدا شيئا أجمل من الفصول الأولى ، التى تصف الحياة فى سجن من سجون تلك الفترة ، وهى قصة بالغة للاحتقار المرير . وهناك الكثير من الروعة فى رسم

الشخصيات ، مس ماثيوز المسوسة التى صورت بحدته انفعالية لم يسمح للهجو بالتخفيف منها ، والكولونيل باث الغريب الموقر ، الذى يبحث دائما عن اهانات لشرفه ومع ذلك فهو يخلص لأخته اخلاصا ينكره غاضبا عندما يباغت فيه . وتبين هاتان الشخصيتان تقدما فى التركيب (التعقيد) لا يرقى اليه شئ فى الروايات السابقة . وهناك حشد الشخصيات الثانوية ، وجميعها كعهدنا بـ فيلدنج تتباين تماما ، ولكنها جميعا أكثر اكتئابا من شخصيات « توم جونز » أو « جوزيف أندروز » : فالقس دكتور هاريسون Dr. Harrison على سبيل المثال ، وهو صورة للقس آدامز بعد أن فقد فكاهيته ، يعبر عن معتقدات القس آدامز بشئ من الحشونة ، ونفاذ الصبر . وهناك ، فوق كل شئ ، اميليا ، وهى شخصية يضى بهاؤها الهادئ ويلطف عالما من الشر والحداع . واميليا هى من أندر الشخصيات الناجحة فى الأدب ، الانسان المعقول البالغ الصلاح .

ومع ذلك فالرواية ليست ناجحة تماما ، ليس لأن فوران روح فيلدنج قد خبا أو لأن موجه قد انطفا ، وانما بسبب طبيعة كابتن بوث الغير مرضية وطبيعة الرواية ككل . بوث ، الضابط الذى يتقاضى نصف مرتب والذى أصبح مزارعا ثم طرد من مزرعته بسبب ديونه ، هو توم جونز أكبر سنا وأكثر حزنا . ولكنه جونز لم يصل بعد الى شئ من ضبط النفس ، فهو يستطيع بالرغم من كلفه بزواجه ، أن يخونها عندما يغيب عنها ، ويعد المرة بعد الأخرى ألا يلعب الميسر ، ومع ذلك فهو دائما يخسر آخر جنيه تهما فى الميسر ، وهى دائما تصفح عنه . فهو توم جونز بعد أن أصبح ، على حد تعبير وندهام لويس Wyndham Lewis عن أبطال همنجواي Hemingway ، ثورا صامتا ، الضحية الشبه سلبية للظروف ولضعفه الشخصى . وهو مرسوم بطريقة رائعة ، اذ يخرج فيلدنج الى الحياة ، بسحابة الذنب المتزايدة أبدا وكل شئ . ولكن فى النهاية لا يصبح بالإمكان التعاطف معه ، ويصبح ضعفه مملا ، ونسباءل فى تبرم أكثر وأكثر كيف تستطيع اميليا تحمله ، كيف تستطيع أن تستمر فى حبها له ، وأن تغفر له وتعمل من أجله كالرقيق .

وعندئذ تكشف طبيعة القصة الغير مرضية عن ذاتها . ف. بوث انسان محتوم بطبيعته ذاتها ، وفى الواقع لم تكن حتى امرأة مثل اميليا تستطيع انقاذه . ولكن الأمور تستقيم فى الصفحات الأخيرة : اذ يكتشف أن الوصية التى حرمت والدته اميليا ابنتها بموجبها من الميراث كانت مزورة . وترث اميليا ما يخصها . والفكرة ليست سيئة ، وهى بالتأكيد لم تعالج بطريقة سيئة ، ولكنها لا تلائم الرواية التى كان فيلدنج يكتبها .

قد يشعر أحيانا القارئ الذى يأتى الى روايات فيلدنج وله بعض المعرفة

السابقة برواية القرن التاسع عشر ، بأنه قد قرأ روايات فيلدنج من قبل .
والواقع أنه قد فعل على نحو ما . إذ أن فيلدنج هو أكثر الروائيين الانجليز
أصالة ، وهو يجمع ، بطريقة أو بأخرى ، بين أكثر من نصف روايتينا لفترة
تربو على المائة عام . وتمثل شخصيات مثل آدامز ، ومسز سليبسلوب ،
والشريف وسترن ، وكولونيل باث ، وقد أضعف منها وجعلت أكثر بهتة ،
وأحيانا أكثر حذقا ، مغرقة في العاطفية غالبا ، المرة بعد الأخرى في القصص
الحيلي اللاحق . وتوافق مجلدات ثوكم وسكوير روايات بكوك Peacock
وتعيش الحركة والمرح والصخب واللهو المزعج الذي كان انعكاسا مباشرا لمشهد
القرن الثامن عشر ، في « مستر بولي » « Mr. Polly » . وتظل « توم جونز » ،
على الإطلاق ، أروع نماذج ذلك النوع من الرواية الذي رسم « سمولت »
خطوطه ، وكان مقدرا ل سكوت ، وديكنز ، صفات كان فيلدنج يفتقر إليها ،
ولكن أحدا لم يبلغ ما بلغه فيلدنج من التجاح فيما ابتكره .

وكثيرا ما استخدم خلفاؤه ما ورثوه عنه بطريقة سيئة وغير ملائمة .
وكانت « جين أوستن » هي الوحيدة التي أحسنت استغلال ميراثها . وقد كان
مفهوم الروائيين الانجليز للشخصية ، بوجه عام ، حتى ما قبل سبعين أو
ثمانين عاما ، والذي ما زال يعيش في القليل من جيوب الرجعية المعزولة ،
مستمدا من فيلدنج . ولكن ما كان مأخوذا عنه أيضا هو الحكمة المميزة لكثير
من قصص القرن التاسع عشر الخيالي ، وكل اللوازم من ورثة مفقودين ،
واخطاء الشخصيات ، والأطفال المسروقين ، والوصايا المزورة وما إليه . وقد
أخذ فيلدنج هذه عن المسرح ، واستغلها استغلالا بالغ النجاح في « توم
جونز » . ولكنها خذلته في « اميليا » كما خذلت كل هؤلاء الذين يمكن
اعتبارهم في هذا الصدد اتباعه ، سواء أكان سكوت ، أو ديكنز ، أو ميريديث
في « مغامرات هاري رتشموند » « The Adventures of Harry Richmond »
ولكن هذا ليس نقدا ل فيلدنج ، وإنما مجرد دليل على أنه حكم الرواية الانجليزية
لفترة تربو على القرن ، وأعطاه نموذجها الرئيسي ، وبين الاتجاه الذي كان
مقدرا لها أن تسير فيه .

٣

ولما كان فيلدنج يرى نفسه الصنو الأدبي لما أسماه « مصور التاريخ
الفكاهي » . وكان يعنى به هوجارث Hogarth . فقد عقد مقارنة ما بين
مصور التاريخ الفكاهي ورسام الكاريكاتير . وهو يقول « إن هدف الرسم
الكاريكاتيري هو أن يعرض مسوخا وليس رجالا ، وتدخل كافة الابتواءات

وضروب المبالغة أيا كانت في نطاقه المشروع ، . والمسوخ هم ما يصير اليه الرجال في روايات توبياس سمولت (١٧٢١ - ١٧٧١) Tobias Smollett وهو يصف ليسماهيجو Lismahago في « همفري كلنكر » « Humphry Clinker » أكثر مؤلفاته انسانية ، على النحو التالي : « كان طوله يبلغ نحو ستة أقدام ، اذا وقف منتصباً . ولكنه كان بالغ الانحناء ، وكان كتفاه بالغى الضيق ، وباطنا قدميه سميكن ، وكانتا موضوعتين في جرامق (★) سوداء . وأما فخذاه فقد كانا طويلين نحيفين كأفخاذ الجنسب ، وكان وجهه يبلغ ، على الأقل ، نصف ياردة في طوله ، بنى ، متجعد ، وكانت عظام خديه ناتئة ، وعيونه رمادية صغيرة تشوبها الخضرة ، وأنفه كبير معقوف وذقنه بارز ، وفمه يصل ما بين أذنيه ، يكاد يكون خاليا من الأسنان ، وجهته عالية ضيقة ، تكثر فيها التجاعيد . »

والواقع أن ليسماهيجو قد جرد من انسانيته ، ويعرض من حيث مشابهته لحشرة ، فليس هناك شيء طبيعي أو عادي في مظهره ، ويؤكد سمولت لا طبيعته هذه ليس بالوصف فقط وإنما بالكلمات التي يصوغ بها الوصف أيضا : نصف ياردة توحى بشيء أطول من ثمانى عشرة بوصة ، وإن كان هذا غريبا على وجه انسان . وقد أصبحت الشخصيات عند سمولت أشياء عجيبة ، ولما كانت قد حرمت مظهرها الانساني ، واستحالت الى حيوانات وحشرات ، فقد جردت من انسانيته . فهي أشياء تستحق الركل ، العوبة أى مزاح خشن خام ، ضحايا شرعية لأى ضرب من ضروب القسوة .

سمولت ، اذن ، يصف خارجيات شخصياته بعد أن تتعرض لمبالغة وتشويه ملموسين ، وهو يمسك بتلك السمات التي تفصلها أكثر مما تربطها ببقية البشرية ، وهو يفعل ذلك كما يجعلها شخصيات مضحكة . وليس من الأهمية بمكان أن ليسماهيجو يصبح فى النهاية شخصية شريفة أقرب منه الى غيرها ، فهو أساسا شخصية مضحكة . واذا قلبنا صفحات سمولت اليوم ، فقد ينتهى القارئ الحديث ، خاصة اذا ما قرأه بعد قراءته فيلدنج ، الى أنه متحجر القلب . والأمر ليس بهذه البساطة . ان غرض سمولت كما يبينه فى مقدمة « رودريك راندوم » « Roderick Random » هو أن يروج لذلك « السخط النبيل الذى يجب أن يحرك القارئ ضد المزاج الدنىء الشرير للعالم » . وهو يفضح بفجاجة ووحشية عالما وحشيا فجيا . وهو يكتب كإنسان ولد وله جلد بالغ الرقة ، ويستشعر بكافة حواسه مهانة الحياة كما خبرها ، وهو يسخر من المجتمع ، بكل ما يستطيعه ، وليس ما يملكه ، من احتقار وسخط .

(★) جراميق : جمع جرموق ، وهو الحف القصير يلبس فوق خف .

وتقضى مضجعه . وكانت وحشيته علاجاً ذاتياً ، علاج الإنسان ذى الاحساس المرهف المريض الذى يحاول ابراء معاصريه من الدنس الذى يعيشون فيه بحك أنوفهم فيه . ولا يخالط اشمئزازه أو يخفف منه شفقة أو خير . ويشعر المرء أنه ما يتحمل مشهد الحياة الا لأنه يجده فكاهياً ، وتتمخض وحشية الاشمئزاز عن كوميديا وحشية . وقد هاجم سمولت عصره فى نقطة ضعفه تماماً ، حيث كان قدراً ومريضاً . اذا كنا اليوم نفكر فى القرن الثامن عشر كعصر للهندسة المعمارية ، فان سمولت اذن يبين لنا ما يكمن خلف اعتدال وتناسق الواجهة . فالسلم دورة مياه مباحة . ومباول الغرف تفرغ من النوافذ العلوية فى الشارع . والسيدات والسادة المهذبون فى الحفلات تفوح منهم رائحة النتن لأنهم ليسوا نظافاً ، فهم ضحايا النقرس والبثرة ، ولأنهم يفرطون فى الطعام الشراب ، فهم يبدون أشبه بالخنازير . واذا كانوا فقراء ، أو بحارة أو أطفالاً ، فهم تحت رحمة سلطة وحشية هوائية وسوف يساطون ويعرضون للتغريث حتى يضحون قساة أخساء . واذا لم يكن لديهم المال للرشوة فسوف يظلون دائماً تحت رحمة أى شخص غنى أو أكثر منهم سطوة . وعلى أية حال ، فسوف يسرقهم ويخدعهم من هم أعلى منهم .

كان سمولت طبيباً ، وتوحي مؤلفاته بكابوس أخصائي للصحة غاضب . وقد نشرت أولى رواياته ، « مغامرات رودريك راندوم » عام ١٧٤٨ ، قبل « توم جونز » بعام واحد . وكان فيلدنج يدين بالكثير لـ سرفانتس فى مفهومه للرواية ، بينما اتجه سمولت الى ليساج Le Sage الذى كان مؤلفه « جل بلاس » « Gil Blas » قد ظهر فى فرنسا عام ١٧٣٥ . وسار ليساج على تقليد البيكارسك الأسباني ، وربط فى خيط واحد سلسلة من المغامرات الفكاهية والهزلية التى فضحت سلوك المجتمع تجمعها وحدة حدوثها لنفس الرجل ، آفاق . ولم يصف سمولت فى كل رواياته ، عدا آخرها « حملة همفري كلنكر » ، شيئاً الى شكل الرواية البدائي هذا . وأبطال سمولت ، فيما خلا « مغامرات فردناند » ، كونت فاثوم « The Adventures of Ferdinand Count Fathom » وهى ليست من رواياته الجيدة ، ليسوا أفاقين حقيقة كما هو الحال مع لبساج ورواية البيكارسك الحقيقية . ولكنهم يبدون للقارئ الحديث مشاغبين قساة يعمدون الى الدعابات العملية القاسية ، وهم أعداء للمجتمع فى أنهم يكشفون دائماً أعمال التصنيع والادعاء على نحو ربما كان يحير سمولت نفسه .

ولا يمكن القول بأن أى من رودريك راندوم أو برجرين بيكل Peregrine Pickle فى الروايتين اللتين تحملان اسميهما ، فيهما الكثير من الحياة ، بالرغم من أن رودريك فيه من الحياة أكثر من بيكل ، ربما لأنه أكثر التصاقاً بتجربة سمولت ذاتها . وراندوم ، مثل خالقه ، اسكتلندي قبيل المولد . ولما كان جده يهمله ويسىء معاملته ، اذ كان والده قد اختفى بطريقة

غامضة ، فهو يترك منزله ويذهب الى لندن مع صديق الدراسة ستراب Strap ، الذى يصبح الآن تابعه ، بغية الاثراء . وفى لندن يقع فريسة للخداع والغش على أيدي سلسلة متعاقبة من المحتالين ، ويحاول الانتحاق بالأسطول كمساعد طبيب ، ولكنه بالرغم من مؤهلاته المهنية ، يجد أن دخوله الخدمة هذا يتوقف على رشوة كتبة البحرية . ويصبح ، بدلا من ذلك ، مساعد صيدلانى (صيدلى) فرنسى ، وتلقى عصابة التجنيد (★) القبض عليه ، ويتمكن من اثبات أنه طبيب ، وهكذا يصبح فى النهاية مساعد طبيب . وهو يشترك ، مثل سمولت ، فى حملة قرطاجنة . ويعزى اليه عصيان مزعوم فيقيد على ظهر السفين أثناء معركة . وتغرق سفينته ، ويسرق ويترك عاريا على الشاطئ ، ويعمل خادما لدى شاعرة فى منتصف العمر ، ويقع فى حب ابنة أخيها نارسيسا Narcisso . ويضطره وجود خاطب أكثر يسرا الى الهرب ، ويختطفه المهربون ، ويحملونه الى فرنسا حيث يصادف ستراب الذى أصبح مسيو دى ستراب Monsieur d'Estrape ويعودان سويا الى لندن ، حيث ينتوى راندوم الاصلاح من حالته المالية بالزواج من واثرة . وفى باث يقابل نارسيسا ثانية ، ولكنه يعود الى لندن وهو معدم ، ويزج به فى سجن المدنين . ويشترى له عمه توم باولنج Tom Bowling الذى كان يبحث عنه ، حرته ، ويذهبان الى الخارج فى رحلة تجارية ، يقابلان خلالها دون أسباني بالغ الثراء يتضح أنه والد راندوم .

فى هذا أكثر من الكفاية عن الهيكل الجاف للرواية . ومن الواضح أن قيمتها تكمن فى القصص الفردية أكثر مما تكمن فى أى تأثير تراكمى ، وبعض هذه القصص بالغ الروعة فى الحقيقة ، وخاصة تلك التى تصف الحياة فى الأسطول وفى البحر ، والحياة الراقية فى لندن وباث . وهى صور ايجازية قاسية وحشية تملؤها الرسوم الهزلية (الكاريكاتيرية) . وفى نفس الوقت ، فلا يمكننا انكار ما فى الرسوم الكاريكاتيرية من حياة : والكاريكاتير مشروع تماما لخلق الشخصية ، لأن الخاصية التى ندعوها الحياة فى الشخصية ، تنبعث من الانفعال الذى يصوغها مثلما تنبعث من الأمانة للحياة ، ودقة الملاحظة ، والمطابقة (الخلو من المتناقضات) النفسية . ولم يكن سمولت مهتما بالآخرة ولكنه جمع ما بين دقة الملاحظة وحدة الانفعال : وهو أبدا يصور تصويرا صادقا ، فى الشخصيات التى يخلقها للقارئ ، قوة الانطباع الذى خلفه فيه الرجال والنساء الذين لاحظهم فى الحياة . ويلطف المرح من بعضهم : توم باولنج هو أحد هؤلاء ، أما الباكون ، الضابط البحرى المتوحش ، كابتن أوكم Captain Oakum على سبيل المثال ، أو كابتن هوفل Captain Whiffle

(★) عصابة من الرجال حول لها اصطياد المجندين للجيش أو البحرية .

المتأنق ، فلا : فالواقع ، أنه يدفع بهم في وجه القارئ في أكثر أنواع الكوميديا
شراسة .

ومهما كان من سطحية اهتمامه بالفكرة ، فإن أحدا لم يكتب قصصا
أفضل من سمولت . اذ تمرق الأحداث بسرعة ، وتلى القصة الأخرى على نحو
يثير الدهشة البالغة ، وهو يسرد كل شيء في نثر مباشر قوى خال من
التمنيق . ولم يبق أحدا أبدا سمولت ككاتب مجهول (بانورامي) .

و « رودريك راندوم » هي واحدة من أفضل روايته ، وهي ، على نحو
ما ، تمثل موهبته كأنقى ما تكون . ولا يمكن مقارنة « بريجرين بيكل » ككل ،
بها . ومع ذلك فهي تحوى أفضل شخصياته الفكاهية وأروع مؤلفاته
الفكاهية . وهي تنحو ، من حيث الشكل والأسلوب ، منحى الكتاب السابق
على نحو وثيق ، ولكن ليس هناك في « رودريك راندوم » ما يضارع الضابط
البحري هوسر تريونيون Howser Trunnion الذي يبدو واضحا أن خالقه تخيله ،
في المقام الأول ، كشخصية فكاهية ثم ما لبث أن اجتذب مودته . والكمودور
(قائد العمارة البحرية) تريونيون ، يفكر ، ويحس ، ويتحدث ، ويتصرف
تماما بأسلوب مهنته . فهو نموذج للضابط البحري المتقاعد ، الذي يعيش
على الشاطئ ، ما وسعه ذلك ، كما لو كان لا يزال على ظهر سفينته . فمنزله
حصن ، والضيوف ينامون في همكة (★) ، والحراس قائمون ، والمدافع تطلق
تحية للضيوف على السفينة . ولا يسمح للنساء بالظهور في ملحقات المنزل
بعد حلول الظلام : الكمودور كاره للنساء . وعليه ، فلا مناص من أن تلاحقه
حتى الزواج عمة بريجرين مسز جريزل Mrs. Grizzle وأن تتسلط عليه بعد
ذلك . وأعظم مشهد فكاهي في الرواية هو وصف خروج تريونيون للزفاف
على ظهر جواد . ونظرا لتأخيره فإن خادما يرسل للمجيء به :

« بعد أن قطع الخادم (بجواده) ما يزيد على ميل ، أشرف على الفرقة
بأكملها وقد انتظمت في خلاء طويل ، تعبر الطريق بأعوجاج ، ويتصدرها
العريس وصديقته هاتشاواي Hatchway ، الذي وجد أن سياجا يعوقه عن
التقدم أبعد من ذلك في نفس الاتجاه ، فأطلق غدارته ، وسار متمهلا الى
الجانب الآخر ، مكونا زاوية منفرجة مع خط سيره السابق ، وحنت بقية الكتيبة
حذوه » كل منهم وراء الآخر كسرب من الأوز البري .

وأثارت طريقة السفر الغريبة هذه دهشة الرنسل ، فلما ، وأخبر
الكمودور أن سيدته وجماعتها في انتظاره بالكنيسة ، حيث مكثوا فترة طويلة ،
وبدأ القلق يساورهم لتأخره ، وعليه فهو يطلب منه أن يتقدم بسرعة أكبر .

(★) أرجوحة أو منامة شبكية الغزل .

وأجاب مستر تريونيون على هذه الرسالة ، « اسمع يا أخ ، ألا ترى أننا نسير بأقصى سرعة ممكنة ، عد وأخبر أولئك الذين أرسلوك أن الريح قد تغيرت منذ أقلعنا ، وأن علينا أن نقوم بجولات بالغة القصر في تحويل مجرى السفين ، بسبب ضيق المجرى ، ونظرا لأننا نوجد عند التقاء ستة تيارات هوائية ، فلا بد وأن يبدو شيئا من التفاوت للتغير وانحراف السفين مع الريح » .
« سيلى » ، قال الخادم ، « ما الداعى الى السير على هذا الموال المتعرج ؟ ما عليك الا أن تنخس الجواد بالمهاز ، وتمضى قدما الى الأمام ، وأنا ضمين بأنك ستكون عند رواق الكنيسة قبل انصرام ربع ساعة » . « ماذا ! قدما الى الأمام فى مهب الريح ؟ » أجاب الكودور ، « ها هو (★) ! أين تلقيت معلوماتك فى الملاحة يا أخ ؟ ان هوسر تريونيون لن يتعلم فى هذا السن كيف يقلع فى اتجاه معين أو يحدد موقع سفينته . وأما عنك يا أخ ، فإناك خير من يعلم مدى استعداد فرقاطتك (سفينة حربية) للسفر » .

ويتوج سمولت هذا بابتكارات أخرى لخياله الطليق . ووصف وفاة تريونيون هو مثال نادر لقدرة سمولت على الشجن : وقد قورن دائما ، وبحق ، بوفاة فولستاف .

كان سمولت ينتمى الى تلك المجموعة الرائعة من الكتاب الاجراء الانجليز الذين لم يتركوا شيئا الا وعالجوه . وقد تدفق قلمه بالشعر ، والمسرحية ، والتجوال ، والكتابة السياسية ، وعجالة فى فن التوليد ، والترجمة - فقد ترجم سرفانتس وليساج ، وفولتير - وكتساب عن تاريخ انجلترا متعدد المجلدات . وكان على رواياته أن تجرب حظها كالبقية ، وقد كانت فكرته عن الرواية ومهارته الفنية بدائية اذا ما قورنتا بمثيلاتها عند فيلدهنج . وكان يعمد الى الحشو بقسوة ودون استحياء ، وقد أورد ، مثلا ، فى « بريجرين بيكل » قصة خارجية عن المقام تماما ، « مذكرات سيده نبيلة » ، والتي من المؤكد أنه لم يقم هو نفسه بكتابتها ، وربما تقاضى شيئا كى يوردها فى روايته ، وهى تأخذ أكثر من مائة وخمسين صفحة . كما حول أسفاره أيضا الى قصص خيالى ، وأدخل فى « بريجرين بيكل » رحلة قام بها الى القارة ، كما تكون رحلة فى انجلترا الأساس الذى تقوم عليه « همفرى كلنكر » . وكان ينظر الى الرواية على أنها فرع من فروع الصحافة ، كما أن عنصر الصحافة ، هدف تقديم المعلومات الحقيقية البسيط ، ليس أقوى فى أى مكان فى قصصه منه فى « حملة همفرى كلنكر » ، آخر رواياته .

وتكشف همفرى كلنكر عن سمولت متغير نوعا . ويبين كتابه « أسفار

(★) صوت يرسله الملاحون لنداء سفينة .

في فرنسا وإيطاليا « Travels Through France and Italy » أشهر مؤلفاته الغير قصصية ، أنه كان انسانا مفرط الحساسية ، يراوده دائما الاحساس بالاضطهاد والغبن : فحيثما كان يذهب الى أصحاب الحانات يتحولون الى محتالين حُل رؤيتهم له ، وتصبح الأسرة موجهة بمجرد أن ينام فيها . وعند كتابته « أسفار » كان في الخامسة والأربعين فقط ، ولكن من الصعب عند قراءتنا لها ألا نعتقد أنه رجل عجوز ، نكد ، غصون ، شاذ الطبع . ويبدو في « همفري كلنكر » كما لو كان سمولت قد رأى نفسه على حقيقتها ووجد أنه ليس أقل اضحكا من الآخرين : فالمرح اذن يجد طريقه الى الرواية وهو ما لا يحدث مع غيرها ، ويخفف من شراسة الكوميديا . ومن المؤكد أن هذا هو ما يعطى الكتاب جاذبيته المستمرة ، فهو لا يقل دناسة عن بقية كتاباته .

والكتاب يعيد سرد رحلة في انجلترا أو اسكوتلندا على شكل خطابات ، ولكن الرسائل تستخدم بطريقة تختلف تماما عن طريقة رتشاردسون . فهي تستهدف الكشف المباشر عن الشخصية - أو الكاريكاتير في معظم الأحوال - ولكنها أيضا تبين حادثا أو مكانا ، أو شخصا واحدا ، من وجهات نظر مختلفة متصارعة . ويقوم خمسة أشخاص بالرحلة وكتابة الرسائل : ماثيو برامبل Mathew Bramble (سمولت نفسه بعد أن استحال الى شريف من ويلز) ، عطف ، سريع الغضب ، جواد ، عليل ، شاذ ، ممثل للذوق العام ، وأخته تابيثا Tabitha التي تحاول اصطلياد زوج لها ، وضعية ، شحيحة ، متسلطة ، تتخذ من الميثودية (★) عقيدة لها في الطريق ، وخادمتها وينفريد جنكنز Winifred Jenkins ، التي تتزوج من كلنكر في النهاية ، وابن أخ برامبل ، جري ميلفورد Jerry Melford ، وهو طالب بجامعة أوكسفورد ، وأخته ليديا ، وهي فتاة في سن المراهقة . وأقل هذه الشخصيات أهمية هي الأخيرة : اذ لم يكن سمولت يوفق في تصوير الفتيات الفاضلات ذوات التربية الحسنة . ولكن الشخصيات العظيمة هي ماثيو ، وتابيثا ، وينفريد جنكنز ، والجندي الاسكتلندي الفقير ليسما هيجو السريع التأثير ذو الكبرياء العنيفة ، الذي نعرفه فقط من نظرة الآخرين اليه ، والذي يفوز ب تابيثا في النهاية .

الكتاب اذن يتكون من قصص فكاهية والتعليق . وأكثر التعليقات حيوية هي تعليقات ماثيو العجوز ، وهو ، كما يقول ابن أخيه ، « في رقة رجل بدون أدمه (جلد البشرة) ، الذي لا يستطيع أن يتحمل أقل لمسة دون أن يجفل » . والفقرة التالية نموذج لمراسلاته . وهو يصف كيف فقد الوعي في إحدى الحفلات في باث :

« لم أكله أصل الى المنزل حتى أرسلت في طلب الدكتور تش - Dr. Ch

(★) الميثودية : Methodism : عقيدة مسيحية نشأت مع الحركة الانجيلية التي قام بها تشارلز وجون ولسلي Charles and John Wesley وجورج وايتفيلد George whitefield

الذى أكد لي أنه ليس هناك داع للانزعاج لأن اغمائي قد تسبب عن تأثير عرضي لرائحة كريهة على أعصاب ذات احساس مرهف بدرجة غير عادية . وأنا لا أعرف كيف تتكون أعصاب الآخرين ، ولكننى أتخيل أنها لا بد وأن تكون مصنوعة من مواد بالغة الحسونة ، حتى تتحمل صدمة مثل هذا الهجوم الفظيع . لقد كان فى الواقع « مركبا من روائح شريرة » ، تتصارع فيها أشد الروائح نتنا وأقوى العطور على السيادة . تخيل روح مفحمة من أرائج مختلطة تنبعث من لثات عفنة ، وراث متقيحة ، انتفاخات غازية حمضية ، وأباط (جمع ابط) كريهة الرائحة ، وأقدام معرقة ، وقروح واحتقانات (المفرد : احتقان) سائلة ، وجص ، ومراهم ، ومروخ ، وماء هنغارى ، وروح الحزامى (نبات طيب الرائحة) ، وقطرات الحلتيت (أبو كبير) ، والمسك ، وأيدرات الأمونيوم (نشادر) ، والسلفوتيل (كربونات الأمونيوم) ، الى جانب ألف تيار آخر لم أستطع له تحليلا . هذا هو ، باديك ، الأثير العطر الذى نستنشقه فى مجتمعات باث المهذبة . هذا هو الجو الذى استبدلت به هواء جبال ويلز النقى المرن المنعش .

ما الذى تملكنى بحق الشيطان

هذه طبعا هى وجهات نظر سمولت ، ولكن سمولت يرى نفسه من الخارج ، ويعطى المرح الذى يصور به ماثيو له بعدا اضافيا من أبعاد الحياة نفتقده فى شخصيات الروايات السابقة . ولذا ، فهو يجول مع معيته فى انجلترا ، من جلو سستر عبر باث وكليفتون الى لندن ، ثم شمالا الى أدنبرة ، ويثيرة الضجيج والروائح الكريهة والقذارة ، ومخافات أخته ، وجور أصحاب الحانات والنزل (بالأكل والمسكن) ، والمقاساة فى النيران وفى قاعات الرقص ، ويختبر قطاع الطرق ، ويضج بالشكوى من اجراءات المحاكم والمينودية ، ويلتقى بأصدقاء قدامى ، ويلحظ المحاصيل وحال الزراعة ، ويعمل الخير فى هدوء ، ويتعرف ، بشئ من الغبطة فى كلنكر ، على ابنه غير الشرعى . والرواية كلها بانوراما (مجلى) بالغ التأثير للحياة الانجليزية فى سنتينيات القرن الثامن عشر .

وماثيو هو أكثر الشخصيات حذقا . اذ تعتمد الفكاهة فى تأبينها وخادمتها أساسا على افتقار خطاباتها الى الثقافة والمنطقية ، فهى فضح ذاتى للدعاء ، والغرور ، والضعف . وعلى سبيل المثال ، فان وينيفريد بعد زواجها من كلنكر ، بعد الاعتراف به كابن سيده من السادة ، تكتب الى خادمة كانت زميلتها فى الخدمة فيما مضى :

« مسز جونز » :

لقد شاءت العناية الالهية أن تحدث تغييرا كبيرا في رعاية شئوننا .
لقد تم بالأمس عقده قران ثلاثة أزواج منا ، وربطتنا مشيئة الله برباط الزواج
المقدس ، وأنا الآن أضع نفسي في خدمتك . لقد سلمت كل الأبرشية بأن
الشريف الشاب داليسون Dalison وعروسه كانا منظرًا يسر المرء برؤيته .
أما عن مدام ليسماهيجو ، فانك تتنسمين غرابتها . وكان رأسها ، بالتأكيد ،
مليئا بالأوهام . وكان زوجها يحيطها بمعطف طويل من نبات الوزال المراكشي ،
بالرغم من أنهم يقولون أنه ذو حجم مخيف . وكان الكابتن نفسه يرتدى عباءة
فضفاضة لها ثلاثة أهداب ، ومعطف موشى بفراش السلفور . ويذهب مستر
ميلفارت Mr. Millfort مع آل داليسون الى باث بينما تعود بقيتنا أدراجها
الى ويلزكي نقضى عيد الميلاد في برامبلتون - هول . وبما أن غرفتنا ستكون
هي الغرفة الصفراء التي تثير الضيق في الطابق الثالث ، فأرجو أن تحمل
أشيائي الى هناك . انقلى تحياتي الى مسز جوليم Mrs. Gwyllim وأمل أن
نعيش أنا وهي وفقا لمقتضيات اللياقة بين المنشقين . ولما كنت ببركة الله
قد انتقلت الى مجال أعلى ، فأرجو أن تعفيني من التآلف مع خدم العائلة
الأدنى ، ولكن بما أنني واثقة من أنك سوف تبدين الاحترام ، وتقفين على بعد
مناسب ، فتستطيعين دائما الاعتماد على اخلاص وحماية .

المخلصة ،

و • لويد •

ويتخطى استخدام اللغة في مثل هذا الخطاب ، ويصدق هذا عن كل
خطابات وينيفريد وخطابات سيدتها - ابتكارية اساءة استخدام الكلمات بالطريقة
المضحكة الفكاهية التي كان فيلدنج قد أجاد استغلالها في تصويره لـ مسز
سليبيسلوب . وهناك متعة ابتداعية حقيقية فيها ، وتسليم بالمبهمات ، ومزج
عامد وتقريب للكلمات وبالتالي للمعاني : وتربط الأشياء اللامتجانسة سويا
فتتضح مجانستها . وسواء كان سمولت قد قصد ذلك عامدا أم لا ، فهو يكشف
عن طبقات مستترة من الشخصية في وينيفريد عندما يجعلها تتحدث ، على سبيل
المثال ، عن « شحم الله » ، « الزواج » ، « الاشباع » هو « التقيح » و « مقتضيات
اللباقة عند المنشقين » . وتبشر أخطاء الهجاء ذاتها باستخدام ديكنز لها في
شخصية مثل مسز جامب ، ويؤدي بنا ما قد نسلم بأنه الغرض منها مباشرة
الى لويس كارول Lewis Carroll وجيمس جويس ، اللذين صنعا أسلوبا فنيا من
ابتكار لغوي ربما وقع عليه سمولت بالصدفة ، أو ربما أخذه عن فلورن
Fluellen عند شاكسبير . وذلك نظرا لأنه كان يكتب عن شخصيات من
ويلز .

وسواء كان سمولت قد أثر في جويس أم لا ، فقد كان تأثيره على الروائيين

اللاحقين كبيرا . وكان روائي ديكنز الأثير في صباه ، وقد أخذ ديكنز عنه وتخطاه في ممارسته تصوير خارجيات الشخصية وتحويلها الى شخصية كاريكاتيرية ، رغما عن أنني أشك فيما اذا كان ديكنز قد فعل ذلك عن وعي أو لنفس الأسباب التي حلت ب سمولت الى أن يفعل ذلك . وقد أهل سمولت مساحة كبيرة من قصص المستقبل الخيالي ب بحارته ، وعوانسه الشحيحات التواقات الى الزواج خلف ستار التدين المريض .

وتدين سلسلة من كتاب البحر ، من ماريات Marryat وميكل سكوت Michael Scott الى و. و. جيكوبز W. W. Jacobs ، ل سمولت . وتظهر شخصيات مثل ليسماهيجو ، بعد أن عدلت على النحو المناسب ، في وولتر سكوت . وليس هناك مدعاة الى الاعتقاد بأنه قد انتهى كمؤثر وكأنسان يمكن التعلم منه . والواقع ، أننا عندما نتأمل رواية معاصرة مثل « سرور مخيف » A Fearful Joy ل جويس كاري Joyce Cary ، بسرعة السرد الهائلة ، وتتابع المشاهد السريعة القلقة - رواية بانورامية (مجلوية) تعيش في الزمان أكثر منها في المكان - فمن الواضح أنه لم ينته بعد .

٤

« ان الأشياء الغريبة لا تعيش طويلا : لم تعيش » ترسترام شاندي « طويلا » عمل تافه مستهين (وبذي) ، الكاتب الأول هو دكتور جونسون D. Johnson ، عام ١٧٧٦ ، بعد نشر المجلدات الأخيرة من « ترسترام وشاندي » بتسعة أعوام ، والثاني هو دكتور ليفز Dr. Leavis عام ١٨٤٨ . وقد أثبتت الأيام خطأ دكتور جونسون ، ولكن الشاهدين (الفقرتين) سويا يلمحان الى أن ل « حياة وآراء ترسترام شاندي » The Life and Opinions of Tristram Shandy مشاكلها .

نشر لورنس ستيرن (١٧١٣ - ١٧٦٨) Laurence Sterne المجلدين الأولين عام ١٧٦٠ ، والآخر عام ١٧٦٧ . وأول ما نلاحظه هو أنه في غضون الأحد عشر عاما التالية لظهور « كلاريسا » والعشرة أعوام التالية لظهور « توم جونز » فان شكل الرواية الحديث الاكتشاف قد جعل عاليه أسفله وباطنه ظاهره . ومع ذلك فان « ترسترام شاندي » رواية وليست شيئا آخر لأنه لم يكن من السهل أبدا تجاهلها ، ويجب أن تجعلنا هذه الحقيقة على حذر من تفسير الرواية على نحو ضيق . ولو أننا أجملنا الفكرة لقلنا عن الكتاب أقل مما تفعله هذه العملية عادة . ويمكننا أن نستعير كلمة م. فورستر وندعوها رؤيا ، وهذه ، على الأقل ، تشير الى أن ستيرن لم يكن يستهدف انتاج

صورة الواقع التي كان كل من فيلدنج ورتشاردسون ، كل بطريقته الخاصة ، يسعى وراءها . ومع ذلك فإن ستيرن يخلق عالما ، وهو عالم راسخ ، يزيد من معرفة القارئ بالعالم كما يعرفه هو نفسه عادة . وسواء كنا نحب عالم ستيرن أم لا ، فقد أخرج ستيرن ، في شخصيات مستر شاندى Mr. Shandy والعم توبى Uncle Toby ، أنماطا عالمية الى حيز الوجود ، نعرفها على هذا النحو ، حتى أننا نقول عندما تواجهنا ألوان معينة من السلوك ، « هذا مثل شاندى » . « وهذا يمكن أن يكون العم توبى على التمثيل الحديث » . وشخصيات ستيرن ، مثل شخصيات كبار الكتاب فقط ، تتمتع بخاصية البقاء التي تتسم بها شخصيات الأساطير : فهي توحى بأكثر مما تقوله فعلا ، وهي تعبر عن ألوان من السلوك ، وميول مزاجية ، باقية من جيل الى جيل .

وليس هذا انجازا تافها أو مستهينا . ولكننا لو وصفنا ستيرن بكلمة « مستهين » لأصبحت مفرغة من المعنى . ويمكننا على نفس النحو القول بأن كتابات ذلك القس من قساوسة الكنيسة الانجليزية ، روبرت هرك Robert Herrick ، كانت مستهينة . أما عن البداية فإن الكلمة تحتاج الى تكييف صارم لكيلا تمنعنا من رؤية ما كان ستيرن يسعى اليه . وكان ستيرن كاتباً فكاهياً بمعنىين مختلفان تمام الاختلاف : فقد كان بالتأكيد « مجيداً للتعبير الأدبي أو الفني عن الفكاهة » ، وهذا أحد التعريفات المعجمية للكاتب الفكاهي ، ولكنه كان أيضاً « شخصاً خيالياً أو هوائياً ، شخصاً نزوانياً » ، وهذا تعريف مبكر . وقد عقد أ.م. فورستر مقارنة ألمعية بين منهجه الفني الأدبي ومنهج فرجينيا وولف ، وربما يبين هذا الشاهد من فقرة من مقالها عن الرواية الحديثة ، أفضل من أي شيء آخر ، طبيعة فكر ستيرن وادراكاته الحسية .

« دعنا نفحص اللحظة فكرياً عادياً في يوم عادى . ينلقى الفكر عدداً وفيراً من الانطباعات تافهة ، خيالية ، سريعة الزوال أو محفورة بحدّة الصلب . وهي تأتي من كافة الجوانب ، غيث لا ينقطع من ذرات تفوق الحصى ، وهي في تساقطها تشكل نفسها في حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، ويختلف مكان وقوع النبرة عنه فيما مضى ، ولا تأتي اللحظة الهامة هنا وإنما هناك ، حتى أنه لو كان الكاتب انساناً حراً وليس عبداً ، لو كان يستطيع الكتابة عما يختاره ، وليس ما يجب أن يكتب عنه ، لو استطاع أن يقيم مؤلفه على مشاعره الذاتية لا على التقليد ، لما كانت هناك حبكة أو ملهة ، أو مأساة ، أو تشويق عاطفى أو نكبات بالمعنى السائد ، ولما حيك زرار واحد على نحو ما يرغب حائكو بوند ستريت »

ويمكن لهذه الفقرة أن تمثل كوصف لكيفية رؤية ستيرن للحياة ورغبته فى نقلها على الصفحات المطبوعة . وقد جاء ستيرن أيضاً ، مثل مسز وولف ،

بعد واقعي راسخ ، وكانت مزاولته احتجاجا على ما كان يعتقد بوضوح أنه تقليد متعنت : كان من الممكن أن يقول أن الحياة في اللحظة التي نحياها ، لا تشبه إطلاقا الحياة كما تعمم بعد مرور اللحظة . كانت أحداث روايات فيلدينج تنتهي قبل بداية الكتاب . فهي اذا تعميم تال للحث . ولكن ستيرن يكتب بضمير المتكلم ، وهو يفكر بصوت مرتفع - وقد قال أن « الكتابة ، اذا أحسنت معالجتها ، هي اسم آخر للمحادثة » - استجماع للذكريات . وهو ، يشرع مثل ترسترام شاندى فى سرد حياته وآرائه ، ولكنه فى المألكة (مونولوج : حديث يؤديه شخص واحد) الذى ينطق به يذكره شئ بآخر لا تربطه به علاقة منطقية بادية ، ويضطر الى الزيج لأن ذكرى لا يمكن كبتها تخطر بباله ، ويتذكر قصة ، حقيقية ، مثالا من التعليم الاتفاقى يوضح أمرا ، وبعد أن يأتى به يكتشف أنه بمنأى تام عنه . ويذكرنا هذا حتما بالروايات الانسيابية فى القرن الحالى ، مناجيات ليوبولد بلوم Leopold Bloom ومسز بلوم عند جويس . ولكن هناك فارقا جوهريا . فان شاندى هوستيرن ، تماما كما أن يورك Yorick « رحلة عاطفية » A Sentimental Journey هوستيرن ، فالأسماء مجرد أقنعة مناسبة للكاتب نفسه ، و - نقطة الاختلاف الحقيقية - يسر ستيرن دائما بسلوك فكره الهوائى ابان عملية التذكر ، ويستغل دائما هذه الهوائية لهدفين ، الكوميديا وعزمه العائد على صدم القارىء . والأخير ذو أهمية جوهريّة عند ستيرن . فهو فى الواقع يقول للقارىء أنت تعتقد أنك تفكر بطريقة منطقية ، وان الفكرة تلى الأخرى فى تتابع منظم ، وأنت تتحكم فى أفكارك ، وأن فكرك هو فى الواقع آلة تستطيع تشغيلها عندما تشاء كي تؤدي عملها المحدد . ولكن ليس فى الأمر شيئا من هذا . عندما تفكر ، عندما تتذكر ، فان هذا هو ما يحدث . وهكذا ، فانه فى شروعه كتابة حياته وآرائه ، فان شاندى لا يولد حتى الكتاب الرابع ، الذى يأتى فى منتصف الرواية تقريبا . وهو يسجل بسرور :

« اننى فى هذا الشهر أكبر بعام كامل مما كنت عليه منذ اثنى عشر شهرا ، ولما كنت قد وصلت ، قد تترك ، الى منتصف مجلدى الرابع تقريبا - ولم أتعُد أول أيام حياتى بعد - فانه يلزم التنويه بأن لدى ثلاثمائة وأربعة وستين يوما آخر من الحياة تستلزم الكتابة الآن أكثر مما كان لدى عندما شرعت فى الكتابة ، حتى أننى بدلا من التقدم فى عملى ، كما يفعل الكاتب العادى ، بما أنجزته فيه - على العكس ، فأننى قد فرغت من مجلدات كثيرة فقط - اذا كان مقدرا لكل يوم من أيام حياتى أن يكون مليئا بالمشاغل مثل هذا - ولم لا ؟ - وتأخذ مغاملاته وآراؤه مثل هذا القدر من الوصف - وما الداعي الى اختصارها ؟ وبما أننى سبأعيش ، بهذا المعدل ، ٣٦٤ مرة تماما أسرع مما أكتب - فانه ينتج عن هذا ، من فضلكم يا أصحاب الفضيلة ، اننى كلما

كتبت ، كلما كان لدى ما أكتبه أكثر - وبالتالي فكلما قرأتم يا أصحاب الفضيلة كلما زاد ما عليكم قراءته . هل يطيب هذا في عيون فخامتكم ؟

ان هذا يطيب لعيني ، وما لم تؤد أفكارى الى موتى ، فأننى أدرك أننى سأحيا حياة جميلة من نفس حياتى هذه ، أو بعبارة أخرى ، سأعيش حياتين جميلتين سويا .

كان لـ ستيرن أسس فلسفية ونفسية سليمة لوجهة نظره فى عمليات الفكر : وكانت كتاباته تتفق مع نظرية لوك Locke القائلة بأن تداعى الأفكار فى الفكر هى عملية لا عقلية . ولكنه كان أيضا يكتب كما لو كانت كتاباته تفسيرا للنظرية فيجده أمثلته ، ويشير اليها ، ويخرج منها بتعميمات وكوميديا . واذا استخدمنا كلمة كانت رائجة يوما فى وصف بعض مظاهر أدب القرن العشرين ، فقد كانت روحه فى جوهرها روح مهرج . فهو يتماجن طيلة الوقت بموضوعات الوضع (الولادة) والتناسل . ولو أنه فعل هذا خارج سياق أفكاره والشكل والأسلوب الذى تتخذه فى التعبير ، لكان ممقوتا . ولكننى لا أعتقد أنه كذلك فى حدود اطاره ، فانه لما يتفق تماما مع نظرتة للحياة أن يبرز ما يكمن وراء وتحت رأى السائد ، وأن يبرز تأثير المؤثرات السابقة للمولد على قصاصه وأن يجدها مضحكة وسخيفة . ولو صدمنا ستيرن بعد قراءتنا لاكتشافات فرويد والمحللين النفسيين لكان هذا معادلا لرفض عامد للتححر من عار زائف .

وتثبت حقيقة أنه كان قادرا على التعليق على تداعى الأفكار فى فكره أثناء تسجيلها أن ستيرن لم يكن تحت رحمة هذه الأفكار . والواقع ، أنه يستخدم النظرية واضعا نصب عينيه غرضا بالغ التحديد . وبعض المشاعر التى يثيرها تيار الأفكار ، أفضل وأجدر بالاحساس من غيرها ، وكان يرى أن اللحظات التى تستحق الايقاف والتأمل هى تلك اللحظات المفعمة بالفكاهة ، والأسس ، والعاطفة المفرقة . اللحظات الثمينة هى تلك التى تعزل الغرابة - النقائص ، الهوايات ، السمات التى ينفرد بها سلوك الشخصيات - والشجن . فهو فكاهى وعاطفى صرف ، والفكاهة والشعور على حد سواء ، هما هدفان فى ذاتهما . ولا يشوب الهجو فكاهته ، والضحك الذى تستثيره شخصياته هو ضحك رقيق . وهناك ، على سبيل المثال ، مستر شاندى ، النظرى (مريب النظريات والباحث فيها) صاحب نظريات عن كل موضوع نحت الشمس ، وزوجته : والعلاقة بينهما متضمنة فى الفقرة التالية :

« كان مصدر غضب بالغ لوالدى أن والدتى لم تكن تسأل أبدا فى معنى شئ لا تفهمه . وكان والدى يقول أنه من سوء طالعها أنها ليست امرأة علم ، ولكن بإمكانها أن تسأل سوألا .

ولم تفعل والدتي هذا أبدا . وباختصار ، فقد خرجت من الدنيا في النهاية دون أن تعرف ما اذا كانت تدور أم تقف ثابتة - وكان والدي قد وضع لها الأمر ، بطريقة رسمية ، ما يربو على الألف مرة ، ولكنها كانت تنسى دائما ، .

وهما يعيشان سويا في لا فهم متبادل ، وهذا هو الحال أيضا مع والدي والعم توبى ، ذلك المخلوق الساذج ، القليل الحيلة ، الذى يماثل الأطفال ، الجندي العجوز الذى يكرس حياته المدنية لتقليد حياة العسكرية . وهى شخصيات ذات أفكار ثابتة ، تمتطى ، بانحصار ، خيولا خشبية لا يقدرها سواها . مرسومة باقتصاد بالغ فى اللمسات ، وهى شخصيات راسخة تماما ، مثلثة الأبعاد . وليست هناك فى أى قصص خيالى شخصيات أكثر حقيقة ، بمعنى أنها سريعة الاقتناع مهما كان من لا معقوليتها وأنها تلازم الفكر بمجرد أن يلقاها مرة .

وربما كانت تدين بالكثير من نجاحها الى تأثير عاطفية ستيرن المغرقة ، فان المرء لا يستطيع أن يصفها بأقل من ذلك ، فقد كان خبيرا فى الاحساس . يتخصص العاطفى المغرق فى تمييز درجات الاحساس ، وعندما يكون العاطفى المغرق روائيا يتمتع بعبقريه ستيرن فان النتيجة لا بد وأن تكون اخصابا للمهارة فى التعبير عن الشخصية . وقد وجد الكثير من النقاد عاطفته المغرقة معقولة مثل قلة احتشامه ، وهى الى جانب فكاهته ، جزء لا يتجزأ من طريقته فى تفسير الحياة ، ولا يمكن فصل الثلاثة عن بعضها البعض . فان فكر ستيرن يشبه الحل الطيفى (★) ، اذ تنوب الفكاهة ، والعاطفية المغرقة ، وقلة الاحتشام فى بعضها البعض ، وليس من السهل أبدا فى أية لحظة واحدة تحديد أيها الغالب . ولا يستهدف ستيرن أن يجعلنا نضح بالضحك أو البكاء ، ولكنه ، عندما نضحك ، يأمل أن يكون هناك أثر لدمعة أيضا ، واذا أثرت فينا عاطفته المغرقة ، اشفاقه على حمار ميت ، وحنو العم توبى على ذبابة . فان علينا أن نبتسم فى نفس الوقت ، لأن مثل هذه العاطفية المغرقة ، بالرغم من تقدير ستيرن الهائل ، هى أيضا هواية ، نقيصة ، تستهدف اثاره الشفقة والحبور .

وستيرن روائى يجب أن نقبله كما هو أولا نقبله على الاطلاق . وقد أنجز ما كان بصدد بهارة تامة . وقد توصل المؤرخون الأدبيون الى أصول أسلوبه - رابيليه Rabelais ورتشارد بيرتون Richard Burton ، وكان يشترك كليهما السرور بالمعرفة الغريبة ، وذخيرة ألفاظ رنانة على نحو غريب ،

(★) الحل الطيفى : انحلال النور الى ألوانه الأصلية من خلال منشور (منشور) .

وكان يشارك الأول سروره بالمحاكاة التهكمية للتعالمية . ولا يجعله هذا كله كاتباً أقل أصالة . وبالرغم من أن أسلوبه بما فيه من زين ، وجمل اعتراضية ، وشرط . ، وشذوذ في التفصيل (★) ، لن يوافق ، على نحو مضحك ، أى نوع آخر من الرواية ، فهو التعبير الكامل عن فكره ، وبالتالي ، فهو أسلوب كامل بالنسبة له . وهو يظل بعد قرنين من الرواية روائياً أصيلاً . فلم ينجز أبداً أى إنسان آخر ما أنجزه ، وذلك بالرغم من أن تأثيره على الروائيين اللاحقين كان هائلاً . وكان اكتشافه لمتع الاحساس ، وسرور القلب الشاعر ، هو اكتشاف قارة كاملة من التجربة غزاها كتاب القرن الثامن عشر الآخرون بسرور . وقد انتهى الآن تأثير عاطفيته المفرقة ، كان ثاكري هو آخر من تأثر بها من الروائيين العظام ، ولم تعد عليه إلا بالضرر . ولكن تأثير فكاهته ما زال قوياً وليس أقوى فى أى مكان منه فى الولايات المتحدة ، وعندما نقرأ ، على سبيل المثال ، كتاباً مثل « الحياة مع الأب » Life With Father لـ كلارنس داي Clarence Day ، أو بهذا الخصوص الكثير من ثربر Thurber ، فنحن نلمح خلف المؤلف الطيف المبهم لقس كوكسولد الذى أخذ لندن – وأوروبا – مأخذ العاصفة .

٥

توفى رتشاردسون عام ١٧٦١ ، وفيلدينج عام ١٧٥٤ ، وسمولت عام ١٧٧١ ، وستيرن عام ١٧٦٨ . وقد احتشلت مؤلفاتهم فى فترة أربعين عاماً ، تلتها فترة ماحلة (قاحلة) نسبياً من عشرين عاماً لم يكتب خلالها سوى القليل مما له قيمة أدبية حقيقية على شكل رواية ، بالرغم من أن الروايات كانت تخرج من المطابع فى أعداد هائلة دائبة التزايد .

وقد ظهرت تعليقات كثيرة لهذا الانهيار المبالغت فى معايير شكل زفع فى جيل واحد الى قمم عالية . وقد تعرض النقاد للوم لعدم تسليمتهم بالرواية كفرع جاد من فروع الأدب له قوانينه الخاصة ، وجدير بنفس القدر من الاهتمام الذى يلقاه المسرح أو الشعر . ولكن النقاد يتعرضون دائماً للوم كلما وجدت القصة الخيالية نفسها فى فترة ذبول . وقد تعرض اللوم أيضاً لجمهور القراء السريع التزايد والذى كان أكثره يحصل على قصصه الخيالى من مكتهات الاعارة الخارجية . وربما كان هذا أكثر وجاهة : فإن الجمهور فى أى وقت

(★) التفصيل : Punctuation وضع الفواصل بين الكلمات .

هو جمهور تقليدي لا نقدي ، وكانت الروايات أصبحت أكثر وأكثر أهم غذاء أدبي للفتيات . ويكمن مفتاح المشكلة ، ولا شك ، في كلمة « لا نقدي » . وكان الروائيون أنفسهم غير نقديين لأنه ، بالرغم من وجود مثال رتشاردسون وفيلدينج أمامهم ، فلم يكن لديهم فكرة حقيقية عما كانت الروايات تستطيعه . وعن طبيعة عملها الحقيقي . فقد كانوا متعهدي توريد سلع لسوق مهيب . وهذا واضح من العناوين السارية ، وكانت المحاكاة الوثيقة لـ رتشاردسون ، وفيلدينج ، وسمولت تكون ذخيرة مهيئة . والواقع أن ظهور أربعة كتب ذوى عبقرية وأصالة فائقة في جيل واحد يتبعه عادة فترة استنصاب بالتبوير* كما لو كان كبار الكتاب يستنفدون اللغة استنفادا وقتيا ، فلا بد وأن تمنح وقتا للتعافي . ولكن طالما كان الروائيون يعتبرون أنفسهم مجرد تجار مؤن حق ومتعهدي سلع طالما لم يكن الروائيون يقدرّون أنفسهم حق قدرها ، فلم يكن بالامكان انتظار شيء كبير القيمة من الرواية . انه لما له مغزاه أن أفضل المؤلفات الروائية منذ عصر فيلدينج وسمولت حتى عصر جين أوستن قام بكتابتها رجال ونساء كانوا بوجه عام كتابا غير محترفين ، أو اذا كانوا فلم يكونوا ينظرون الى أنفسهم على أنهم روائيون في المقام الأول .

ومثال لذلك أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith ، الذي كان روايته « قس ويكفيلد » « The Vicar of Wakefield » التي نشرت عام ١٧٧٦ أكثر روايات القرن الثامن عشر شعبية على الإطلاق اذا استثنينا روايات الأربعة الكبار . والواقع أن شعبيتها لم تكن تتناسب إطلاقا مع ما أنجزته كرواية ، ويرجع الكثير من شعبيتها بلا شك الى « حسن أدبها » ، الذي مكن الراشدين من وضعها في أيدي الصغار في الوقت الذي كانت تعد « نوم جونز » فيه غير لائقة . وعيوبها كرواية ، واضحة . فالفكرة غير معقولة ، والتداخل الالهي ، مستر برتشيل Mr. Burchell (أو سير ويليام ثورنهل Sir William Thornhill) لا يمكن تصديقه البتة . و « قس ويكفيلد » تعيش تقريبا بالرغم من نوايا جولد سميث نفسه . ونحن نقرأها كأنشودة رعاة منزلية ، ومن أجل شخصية دكتور بريمورس Dr. Primorse ، ذلك القس اللادنيوى الذى هو من نواح كثيرة القس آدامز وقد لانت عريكته وصار وديعا وأصبح أكثر وقارا ، ولكن هذه لم تكن تماما هي الطريقة التى كان جولد سميث يريدنا أن نرى روايته بها . فهي في مضمونها الجوهرى تتسلط عليها نفس المشكلة التى كانت تتسلط على روايات الأربعة الكبار مشكلة القوة المستبدة اللامستولة . وكان يمكن أن يحدث اختطاف هارى ثورنهل ، الشريف الشاب ، لـ أوليفيا Olivia فى كتابات رتشاردسون ، أو فيلدينج ، أو سمولت كما أن تجارب دكتور

(*) كالأرض التى تستنصب بتركها بورا موسما كاملا .

بريمورس في السجن مأخوذة أيضا من ذخيرة التجربة العامة التي شاركت في كتابة رواية القرن الثامن عشر في أعظم حالاتها . وكان المقصود بـ دكتور بريمورس أن يكون شخصية هجوية ، أقرب الى أن يكون مثارا للسخرية ، أنموذجا للتفاؤل الأحمق والخير الذي لم يختبر العالم . ويمثل برشل الحكمة ، وعمله هو انقاذ بريمورس وعائلته من نتائج حماقة القس . ولكن جولد سميث ، من بين جميع الكتاب ، كان أقلهم استعدادا لأن يكون روائيا واقعيا ، وكان ما أنجزه شيئا يختلف كثيرا عما كان يستهدفه . فقد كتب ، بدلا من ما يشبه مأساة الرجل الذي جلب الدمار لنفسه ولعائلته ، قصة أشبه ما تكون بقصص الجنيات ، صورة استثنائية للحياة الريفية ، تصدرها شخصية كيشوتية (نسبة الى دون كيشوت) فكاهية ممتعة ، ويدبر لها برتشل ، الذي يبدو كجان خرج من القرن الثامن عشر ، نهاية سعيدة . وعندما نذكر الكتاب فان أنشودة الرعاة المنزلية الفكاهية هي أول ما يطرأ ببالنا ، بينما تتطلب المؤامرة ، والاختطاف ، وما تنتهي اليه القصة ، مجهودا من الذاكرة - وهذا شيء محتم ، حيث أنها لا تنفذ بقدر أكبر من الاقناع من الذي تنفذ به الأحداث المثيلة في كوميديا موسيقية حديثة .

في رأيي أن المؤرخين الأدبيين لم يعطوا « كريسال (الذهب) أو مغامرات جنية » « Chrysal, or the Adventures of a Guinea » لـ تشارلز جونستون التي نشرت عام ١٧٦٠ ، حق قدرها وهي تمثل ، من ناحية البناء ، نقطة توقف في القصص الخيالي ، لأن القصص كريسال ، Charles Johnston هو روح ، روح الذهب الأسيرة في جنية سك في بيو ومر كشأن التجارة والمقايضة العادية ، من يد الى يد عبر العالم الى أوروبا . ولم تكن هذه الفكرة أصيلة . ويرجع استخدام مادة لاهية كوسيلة لربط خيط يضم قصصا عديدة ببعضه ، الى ليساج . وجاذبيته واضحة : فهي تمكن المؤلف أن يحيط بسلسلة أكبر من المشاهد المتنوعة المتباينة مما يتأتى حتى لكتاب روايات البيكارسك . وعيبتها واضح على نحو معادل ، وهو من العظم بحيث لا يعرض في الاتجاهات الأخرى الموافقة له : فليست هناك امكانية لنمو الشخصية حتى في الحدود المتواضعة الموجودة في رواية مثل رودريك راندوم ، أو « بريجرين بيكل » .

ولكن الفكرة لها قيمتها كمعبر للهجو ، اذ أن جونستون لم يكن شيئا ان لم يكن هجاء . وتبين حقيقة اختياره لقطعة ذهبية كمادته اللاهية كيف كان مقصده الهجوى مقصدا عاما ، وعند قراءتنا لـ « كريسال » ، نرى لمحات خاطفة من العمل العظيم الذي كان يمكن لهجاء له مقدرة سوفت أو فيلدنج أو فولتير أن يكتبه على هدى تخطيط جونستون . وكان جونستون يرمى الى فضح جشع عصره ، ولكن هذا يتضمن أشياء أكثر كثيرا مما قد توضع به الكلمة . وما نحصل عليه من سلسلة من القصص القصيرة الجية ، هو نظرة

شاملة عن السلطة الفاسدة على كافة المستويات وما يترتب عليها من التعاسة الانسانية . ويصبح فضيح جونستون الدائب للفساد مثيرا للضجر ، والأفكار انتسلطة عليه - كراهيته لليهود والمحزويت والهولنديين - مملة . كما أن له أهواء عصره وهو ما لا نجد في فيلدنج أو حتى سمولت . ومع ذلك فقد كان يملك قدرات حقيقية على الابتكار وكان يستطيع كتابة مشهد هجوى سريع مؤثر يتبعه في الحال بآخر . ولو أن سمولت كتب تلك القصول التي تصف كيف ترشو زوجة قس زوجة أسقف بغية الحصول على وظيفة شاغرة لزوجها وكيف يرشو الأسقف بدوره دوق في محاولة للحصول على وظيفة رئيس اساقفة شاغرة لأصبحت من بين أكثر أمثلة مؤلفاته اثاره للاعجاب .

وتفوق المهجاة الروائية « كيشوت الروحي » ، «The Spiritual Quixote» (١٧٧٢) لـ رتشارد جريفز الموقر Richard Graves في لطفها كثيرا . والعنوان يحدد مجالها . يصاب مستر جوفري ويلد جوس Geoffrey Wildgoose ، وهو شاب من أشرف الغرب بلوثة الميثودية ويخرج معه اسكاف القرية قائما بدور سانكوبانزا (★) للتبشير بالانجيل ولمقابلة بطله هويتفيلد Whitefield . وهي أساسا رواية طريق مكشوف : ونحن نستطيع تأثر تجوال مستر ويلد جوس بنفس الدقة التي نستطيع بها تأثر طواف توم جونز ، وهو يزور ، في تجواله جلوستر ، وباث ، وبرستول ، ومقاطعات وسط انجلترا . وليست « كيشوت الروحي » مهجاة عن الميثودية بقدر ما هي مهجاة عن هويتفيلد : فهو الأفاق اذا كان في الكتاب واحدا ، وتذكرنا صورته الصغيرة الشاحبة شحوب الموتى أثناء تناوله الافطار ، « وأمامه ايزن (حوض) لذيذ من الشكولاته ، وطبق من المقن الكثير الزيد » . وليس هذا اطلاقا هو ما كان ويلد جوس ينتظر أن يجده عليه - يذكرنا هذا بطريقة لا تدفع به مستر ستيجنز Mr. Stiggins . عند ديكنز . وعلى نفس النحو فان أكثر مشاهد الرواية اثاره للدهشة وأشدها تأثيرا هو الذي يقابل فيه ويلد جوس مسافرا يهاجم معتقداته قائلا انه « يفضل أن ينبذ انجيله على أن يدين بتلك المعتقدات ، كما بشر بها كالفن (★★) قديما ، أو مستر هويتفيلد حديثا » . « أعتقد اذا أنك من أتباع جون وسلي John Wesley ؟ » قال ويلد جوس . فأجاب الغريب « لا ، أنا جون وسلي نفسه » .

مازالت « كيشوت الروحي » تبدو باللغة اللطف ، وهي مكتوبة في نثر بالغ اللطف من نثر القرن الثامن عشر . وكان جريفز كاتباً أصغر كثيراً من

(★) سانكوبانزا Sancho Panza : تابع دون كيشوت في الرواية التي تحمل هذا الاسم .
(★★) جون كالفن John Calvin (١٥٠٩ - ١٥٦٤) ، برتستانتي فرنسي وهو صاحب المذهب الديني القائل بالتحمية وبأن الله يحدد مصير (دينونة) كل انسان قبل ولادته .

فيلدينج ، ولكنه كان مثله يكتب كعالم وانسان مهذب ، يتمتع بنفس القدر من التحضر والايمان بخواص العقل التطهيرية .

وكان من الممكن لجونستون ، مثل فيلدينج وسمولت ، أن يقول مع وندهام لويس Wyndham Lewis : « ان المعالجة الخارجية للأشياء (التي تقوم على استخدام العين وليس أعضاء الاحساس الأخرى الأكثر عاطفية) تستطيع أن تجعل من « المضحك » رفيقا صحيا جذابا . . . واذن ، فأننى من الناحية العقدية ، أؤيد الطريقة الخارجية لمعالجة الأشياء » . ولكن الطريقة الخارجية الصعبة المراس ، فى معالجة الأشياء ، لا تيسر عادة ما لم يكن هناك اتفاق عام ، زاد و قل ، من جانب الكتاب وجمهور القراء على حد سواء ، على مكونات الواقع . وهي تتطلب معتقدات راسخة عن طبيعة مكان الانسان فى الكون وطبيعة علاقاته برفاقه وبقية الخليقة . وبعبارة أخرى ، فان الطريقة الخارجية لمعالجة الأشياء هي دليل على الثقة بالنفس ، وعندما تسود أدبا ، كما حدث فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، فهي تعبر عن ثقة بالنفس يشارك فيها الجميع . ولكن عندما تتحطم وجهة نظر عامة فى الحياة فان الثقة الفردية بالنفس تتلاشى . ويعود الكاتب الى الاعتماد على امكانياته ، فهو لا يستطيع أن يسلم بعد بأن موقفه من العالم الخارجى سيلقى قبولا عاما ، ولذا فهو يضطر الى الاعتماد على نفسه ، الاعتماد على الذاتية . وعلى نحو ما ، فليس العالم الخارجى هو الذى يكون مادة موضوعة بقدر ما هو استجاباته (الكاتب) له .

حدث شئ مثل هذا الكتاب فى العقد السادس من القرن الثامن عشر ، وهذا يفسر الى حد كبير ما أعترى الرواية من ذبول . فقد كان النظام الأوغسطينى الذى ظل سائدا منذ عصر آن Anne حتى نهاية حكم جورج الثانى George II قد انتهى ، ولم يعد يجمع جمهور القراء سويا مجموعة من المسلمات يسلم بها الجميع عن الانسان ، والله ، والمجتمع . وفى الدين ، كانت الميثودية تؤكد عزلة الانسان والأهمية القصوى للانفعال وليس للعقل . وبدأ الروائيون أيضا فى تأكيد أهمية الانفعال وفى الركون أكثر وأكثر الى الاحساس . الاحساس : معناه الأساسى هو القدرة على الاحساس أو الادراك ، وظيفة أعضاء الحس الخاصة . وحمل هذا المعنى معنى آخر ، سرعة وحدة الادراك أو الاحساس ، وتعرض هذا بدوره للبسط أثناء القرن الثامن عشر ، فأصبح يعنى القدرة على الانفعال المهذب ، والحساسية عامة ازاء الطبيعة الخارجية ، ثم الاستعداد للتعاطف مع المقاساة ، والتأثر بما هو مؤسى . ومن الواضح أن هذا النوع الأخير من الاحساس يتعرض دائما لخطر أن يصبح احساسا مريضا ، وقد يصبح نهاية فى ذاته ، يقدر لذاته ، حتى أن الواقع ينشده فقط كمنبه لممارسة الاحساس . وهذا هو ما كان يدور فى فكر جين أوستن عندما كتبت « العقل والاحساس » .

« كانت قدرات ماريان Marianne ، من أوجه كثيرة ، تعادل قدرات الينور Elinor تماما . » فقد كانت عاقلة حاذقة ، ولكنها كانت حمسة في كل شيء : لم تكن أحزانها وأفراحها تعرف الاعتدال . كانت ذات مروءة لطيفة ، أنيسة ، كانت أى شيء إلا أن تكون حسيمة . وكان التشابه بينها وبين والدتها كبيرا الى حد يسترعى الانتباه .

وكانت الينور تحس بقلق يتطرق حساسية أختها ، ولكن مسز داشوود Mrs. Dashwood كانت تقدر (حساسيتها) وترعاها . وكانت تشجعان أحدهما الأخرى في احساسهما بمصائبهما الأليم . وقد أحيتا جذوته عن رغبة ، في أثر ألم الحزن ذلك الذى كان قد استبد بهما في البداية ، وخلقتاه مرة بعد الأخرى . واستسلمتا كلية لأحزانهما ، ساعتين في أثر مزيد من التعاسة في كل تأمل يوفر ذلك لهما ، وقررتا ألا ترتضيا العزاء أبدا في المستقبل . واعتري الينور أيضا حزن عميق ، ولكنها مع ذلك استطاعت أن تقاوم ، واستطاعت أن تناضل

كانت جين أوستن تكتب الى حد كبير ككاتبة أخلاقية متأخرة (زمنيا) من كتاب القرن الثامن عشر ، ولكن الاحساس في بداياته في القرن الثامن عشر كان مشيئا أخلق بالتوقيع من انغماس فتيات المدارس الذاتى . كان طريقة أخرى لناواة مشكلة القوة الاستبدادية . وكانت فكرة نموذج عقلي للمجتمع تكمن خلف هجو فيلدنج وسمولت . كانت عيوب السلطة انحرافات عن معيار مقبول يمكن تقويمها باستمالة العقل من خلال صوت الضحك . ولكن المجتمع لم يكن جامدا على نحو ما كان فيلدنج وسمولت يعتقدان ، وشهد منتصف القرن أزمة ثقة بالعقل . وبقيت عيوب المجتمع الواضحة دون نقصان ، وبدأ أن العقل عاجز عن تقويمها . وكانت الاستمالة اذن الى القلب ، الى المشاعر ، التى كان ستيرن قد بين جيدا كيفية إثارتها ، بالرغم من أن الانجاز ستيرن العظيم ، استخدام الاحساس في أغراض الفكاهة ، كان تماما هو ما لم يبذل روائيو الاحساس أية محاولة لمحاكاته . واستخدموا الاحساس لأغراض أخلاقية ، بل حتى لأغراض سياسية . و « أخرج من علية القوم » « The Fool of Quality » ل. هنرى بروك Henry Brooke التى نشرت مجلداتها الخمسة فيما بين ١٧٦٦ و ١٧٧٠ . هى مثال لذلك . وهى واحدة من أسوأ الروايات التى كتبت ، ولكنها كتاب رائع . مثال مبكر لتأثير زوسو (★) فى الانجليزية ، وهى عجالة عن التعليم كتبت فى شكل قصصى . وهى تصنف تنشئة هارى مورلاند Harry Morland

(★) جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau ١٧٠١ - ١٧٧٨ (فيلسوف وكاتب فرنسى .

الصغير ، الذى يصبح نبيلًا مثاليًا كنتيجة لاحتضان عمه الشاذ البالغ الثراء لاحتياجاته . ولما كانت « أخرق من عليّة القوم » بالغة الطول ، خالية من الفكاهة كلية (ولذا فهي كثيرًا ما تبدو مضحكة للقارئ الحديث) خالية تمامًا من الشخصيات بأي مفهوم حقيقى ، تقطع أحداثها أبحاث مطولة تدور حول موضوعات مثل جوانب الجمال فى الدستور البريطانى ، وما لوظيفة التاجر من أهمية قصوى فى المجتمع ، ويقطع السرد علاوة على هذا « مناقشات » بين المؤلف وقرائه - فهي - « أخرق من عليّة القوم » ، نتاج رجل يملك قدرًا من الروائية ربما أقل من أى إنسان آخر مارس المهنة ، ولكنه يملك أفكارًا قوية أصيلاً . ربي هارى مولاند ، الذى ربما كان اتفاقيا ، أول مثال للبطل الطفل فى القصة الخيالية ، على الامتثال لنواهي قلبه ، وهو الأخرق الذى يشير إليه العنوان . ويحير الأخرق ، الذى تعلم أن يعمل وفقا لسخاء مشاعره ، ولذا كان يعد فى البداية إنسانا فلما (أحق) ، ويهدى كل نقاده فى النهاية بصلاحه الذى لا يقاوم ، ومعقولة حججه ، وجاذبية شخصيته ، وربما بثروته التى لا تنضب .

« عندما انتهى الإفطار ، أرسل هارى فى طلب جون . - وقال ، مستر جون ، هل تستطيع أن تخبرنى بعدد العائلات الموجودة فى قريرتك هذه ؟ - خمسة وعشرون عائلة تماما ، يا سيدى . ثم استدار هارى الى والده قائلا - اذا شئت يا صاحب السعادة أن تقرضنى خمسمائة جنيه الآن ، فاننى سأسدد لك بأمانة حالما يصل عمى الى الريف . - لماذا يا صاحبنى (صاح الايرل بابتهاج ، ما الذى يلزم عمك بسداد ديونك ، وخاصة مثل هذا المبلغ الكبير الذى تتحدث عنه ؟ - أى سيدى ، أجاب هارى ، لقد بعثت قبلا نحو خمسين ألفا من الجنيهات من ماله وما هذا الا شيء تافه ، أنا على تمام الثقة أننى أستطيع بثقة بالغة اضافته الى البقية .

وهنا بدا الايرل وقد اعترته دهشة حقيقية - خمسين ألفا من الجنيهات ! صاح هو . مستحيل ، يا هارى ! لماذا ، فلم يكن لديك برك أو بحيرات كالتى لى فى لندن ، حيث كان يمكنك أن تنفق هذه المبالغ فى تربية البط وذكور البط . كيف بالله أمكنك ذلك ؟ علام أنفقها ؟

فى المستشفيات والسجون ، يا أبى ، أجاب هارى . فى الشوارع والطرق العامة ، على التعساء والمعدمين) ، مزودا العينان بالعيون ، والعرج بالأعضاء ، والحزاني وكسيري القلب بالبهجة ، فقد كانت هذه هى نواهي عمى .

دعنى أذهب ، دعنى أذهب من هذا المكان ، يا سيدى ! صاح ميكلى ، فإن هذا الفتى سوف يقضى على تماما اذا مكثت أكثر من هذا . انه يغلبنى ، يخنقنى بثقل مشاعره .

وثقل مشاعره يخنقنا نحن أيضا ، ولكن مهما كانت قيمتها كرواية .
فان لـ « أخرق من علية القوم » أهميتها الباقية كمشال للتعبير الأدبي عن
الدوافع التي كانت تحكم الحركة الانسانية في ذلك القرن .

وتفوق « رجل الاحساس » « The Man of Feeling » لـ هنرى ماكنزى
Henry Mackenzie ، والتي نشرت عام ١٧٧١ ، هذه شهرة ككتاب ،
ونجاحا كرواية ، وهى تستغل الاحساس لأغراض جمالية خالصة أكثر مما
يحدث مع كتاب بروك . وقد جلبت كل منهما على نفسها سخرية الأجيال
اللاحقة وذلك لما فى شخصياتها من نزعة مفرطة الى الانهماك فى الدموع .
وكيما نتوخى العدل ، فيجب أن نذكر أن رجل القرن الثامن عشر ، فى
الواقع ، كان أسرع منا الى البكاء . وقد أجاد ماكنزى الكتابة فى الحقيقة . وهو
يقدم روايته كمجموعة من الشظايا ، وهى فكرة ربما يكون قد أخذها عن
ستيرن ، بقايا مخطوط يعثر عليه قس رياضى تبدأ الرواية يكون قد استخدم جزءا
كبيرا منها كباشورة (★) لبندقية . وعندما ينقذ المخطوط ويجمع ، يتضح أنه
يحتوى على قصة هارلى Harley ، رجل الاحساس ، الذى كان يرى أن
« نظرة ، عبارة بشوشة لمن هم أدنى ، دمة عند سماع قصة مؤثرة ، كانت
... مثل حزام فينوس ، لا يعادلها شئ فى اصفاء الجمال » . والقصة ،
بحالتها الراهنة ، هى قصة من قصص القرن الثامن عشر التقليدى ، وكذلك
مغامرات هارلى فى لندن وعلى الطريق من لندن واليهما . وهى سجل لتبدد
الاهام . وهارلى ، كرجل احساس ، يصدق تعبير الآخرين عن مشاعرهم
وبالتالى فانه يقع باستمرار فريسة للخداع . ولكنه يستمر فى الاحساس
وفعل الخير أينما استطاع . فهو ينقذ عاهرة ويعيدها الى والدها . ويزور
مستشفى القديسة مريم للأمراض العقلية فى بيت لحم ، وعند مشاهدته لها ،
وخاصة حيث يجتمع الجنون والجمال ، « يذرف بعض الدموع » . وعندما يعود
الى وطنه ، يحب ابنة أحد جيرانه ، ولا يجرؤ على الافصاح عن حبه حتى تزوره
مس والتون Miss Walton وهو على فراش المرض . عندئذ يعترف لها
بحبه ، ولكن استجابتها أقوى من أن يتحملها مثل هذا الاحساس الرقيق
التكوين . فهى تقول :

« لا تنظر الى الحياة هذه النظرة غير المبالية ، اذا كانت رغباتى
تستطيع أن تجعل لها قيمة - لن أدعى أنني أخطئ فهمك - اننى أعرف
قدرك - وقد عرفتة وأجللته - ردحا طويلا من الزمن - ماذا تريدنى أن أقول ؟ -
لقد أحببته الحب الجدير به » وأمسك بيدها - وكسبت خده حمرة باهتة -
وأطلت من عينه ابتسامة واهنة . وبينما هو يحدق فيها ، تكدرت ، وثبتت ،
وأغمضت . تنهد وسقط فى مقعده - وصرخت مس والتون عند رؤيتها المنظر .

(★) الباشورة : سداة رقيقة تفضل فى حشو البندقية بين البارود والمقذوف .

واندفعت عمته والحلم الى داخل الغرفة . ووجدوها راقلين سويا بلا حراك .
وحدث أن جاء طبيب لعيادته في تلك اللحظة . وبذلوا قصارى جهدهم
لإفادتهما ، ونجحوا في ذلك مع مس والتون - ولكن هارلى كان قد ذهب الى
الأبد ؟ » .

وكما قال سكوت ، فإن « رجل الاحساس » تعرض « بطلا يصعد
دائما لكل انفعال من حاسته الأخلاقية » . وهي تفعل هذا بمهارة فائقة ، كما
أن مشاهد لندن ، رغما عن سرعتها ، تتسم بالروعة . وهي في منحاسها
الخاص ، تكاد تكون تحفة ثانوية ، ويضفى عليها نقاؤها الفريد كـ نموذج
لعقيدة الاحساس سحرا خاصا . وقد ميز المؤرخون الأدبيون ، في محاولة
منهم لفرض نوع من النظام على فوضى القصص الخيالي في الثلاثين عاما الأخيرة
أو نحوها من القرن ، بين أنواع من الرواية - الرواية العاطفية ، الرواية
القوطية أو رواية الرعب ، القصة الشرقية ، رواية العقيدة ، وما شاكلها .
وهي تعبيرات مفيدة طالما ذكرنا أن هذه الأنواع ليست تقسيمات عسرة ثابتة .
ويكمن خلفها جميعا خاصية الاحساس المفردة ، التي كان بمقدورها أن تتخذ
أشكالا كثيرة . ولذا فانه من الممكن ، في المقام الأول ، لـ « رجل الاحساس »
أن تنتهي بوصف تأثير العالم على شاب « يصعد لكل انفعالات حاسته الأخلاقية »
ولكنها ضمنا أيضا تقرير للمآخذ التي تؤخذ على العالم ، وعلى المجتمع .
وكان ماكنزي ، مثله في ذلك مثل روسو ، يعد العالم شريرا ، وهو يقارن
ما بين المجتمع وبراءة وفضيلة الريف الانشادي اللذين لا يخالطهما فساد :
« أما عن العالم - فأننى أرى للبشر الذين يحيون فيه » .

ويسير جنبا الى جنب مع نبذ العالم هذا ، متعة خير واعية بالمناظر
الطبيعية « والجميل » :

« كان رجل مسن ، يبدو من ملابسه أنه كان جنديا فيما مضى ، يخط
في سبات عميق على الأرض ، وكانت متبنة (★) تستقر على حجر عن يمينه ،
وعصاه وسيفه ذو المقبض النحاسي الأصفر يتقاطعان على يساره .

ونظر اليه هارلى باهتمام بالغ اللفه . فقد كان واحدا من تلك
الشخصيات التي كان من الممكن أن يرسمها سالفيكتور Salvator ، ولم
تكن تلك المناظر الطبيعية المحيطة تختلف عن وحشة خلفيات ذلك الرسام .
وكانت الضفاف على كلا الجانبين مغطاة بغابة من الشجيرات الغريبة ، وعلى
مسافة قريبة ، كانت تطل من فوق احداها مشيرة اصبعيه (لافتة بها أصبع
للهداية) تبين الاتجاهات الى طريقين كانا يتفرعان عند مكان تنصيبهما .
وكانت صخرة تتدلى منها بعض الزهور البرية ، تبرز فوق المكان الذي يرقد

(★) حقيبة تحمل على الظهر .

فيه الجندي ، تنمو عليها أرومة شجرة كبيرة ، بيضاء بتأثير الزمن وغصن وحيد ملتو يظل وجهه أثناء نومه . . .

وكان الالهام في قصص ذلك الوقت الخيالي ، المستقى من سالفيتور روزا ، يكاد يماثل ذلك المستمد من هوجارث في روايات فيلدنج . وقد كتب سير كنيث كلارك Sir Kenneth Clark في « المناظر الطبيعية في الأدب » «Landscape Into Art»

« يصعب اليوم ، بعد قرن من رومانسية أكثر عنفا ، ادراك كيف انخدع عالم الذوق طويلا هكذا بمواهب من الدرجة الثانية مثل مواهب سالفيتور . ولكننا يجب أن نذكر أنه كان على قدر ثانوى ، بيرونيا . وقد استهل سالفيتور اتجاهها جديدا في العاطفية ، واكتشف الشكل البياني الذي يمكن التعبير به عنها . وكانت عواطفه مغرقة وأسلوبه في التعبير عنها شائعا ، مما كان عاملا ساعدا على شعبيته . ان نجاح الفنان الذي يستطيع أن يبتكر خواص مسرحية يمكن استعارتها بفاعلية ، أمر أكيد ، وقد اعتمد رساموا القرن الثامن عشر الثانويون على اللص المسلح وأشجار التنوب الشعثاء عند سالفيتور كما اعتمد خلفاؤهم في ثلاثينات القرن العشرين على المهرجين وآلات الجيتار عند بيكاسو Picasso . وما كان أى منهما ليحقق ما حققه من رواج لو لم يحقق أيضا حلما من أحلام الحقبة لم يكن قد تحقق تماما . وكما قال دكتور جونسون عن ستيرن ، « كان هراؤه يوافق هراءهم » . وكان الهراء الذي كان القرن الثامن عشر يتطلبه هو مهرب من تعقليته (القرن الثامن عشر) الخائفة .

وجد الاحساس الذي استطاع أن يجد السرور في جمال وصحة مشاعره في حضرة المقاساة البشرية أو المشاكل الأخلاقية - وجد أنه يستطيع أن يستشعر السرور أيضا في برية الطبيعة ، وخشونة الغريب ، والانغماس في مشاعر الخوف والفرع أمام ما هو غامض أو لا يقبل التفسير . لم تعد تعقلية أوائل القرن الثامن عشر مرضية . وكان الاحساس ، بمظاهره المختلفة ، التعبير المعاصر عما أسماه جونسون « جوع الخيال هذا الذي يفترس الحياة دائما » .

وكان جونسون يعرف كل شيء عن الاحساس ، وكان يرى ، كسائر كتاب الجزء الأول من القرن الكبار ، سوفت وبوب ، أنه ، على وجه التأكيد ، شيء لا يصح الايغال فيه ، لأن الجنون كان يوجد في هذا المنحى . وكانت محاولته القصصية الوحيدة الطويلة نوعا « سيرة راسلاس ، أمير الحبشة » (١٧٥٩) «History of Rasselas, Prince of Abissina» ، بالرغم من كل ما يبدو من غرابة مناظرها تقريراً لقيم لم تفسدها عقيدة الاحساس . وهي ليست

رواية ، تماما كما ان خلفيتها لا تشبه الحبشة حينئذ أو الآن . وهي أقرب الى أن تكون أسطورة فلسفية عن بطلان السعادة الانسانية . ان الأمير الذي كان قد ترك مسقط رأسه كما يرى العالم ، ولم يجد الفضيحة في أى مكان ، أو الانسان سعيدا في أى مكان ، يعود الى مملكته ليكرس نفسه للواجبات التي تستلزم المباشرة الفورية . و « راسلاس » هي الصيغة التي تأخذها « كانديد » «Candide» عند جونسون ، ولكنها أكثر قنوطا منها عند فولتير ، تعبير عن رواقية (★) كان من الممكن أن تكون تشاؤما عميقا لولا مسيحية مؤلفها التي تكاد أن تكون يائسة ، لأن جونسون الذي لم يكن يعرف الكلمة ، كان يعرف عن خيرة أهوال مفهوم ال أنجست . فان الذين يستولى عليهم ال أنجست لا ينمون أحاسيسهم .

لكن « راسلاس » لها مكانتها في تاريخ القصص الخيالي الحديث لأنها أول عرض هام في الانجليزية للقصة الشرقية . والواقع أن القصة الشرقية في القصص الخيالي الانجليزي تعنى ببساطة « راسلاس » و « فاثك » «Vathek» ل بيكفورد Beckford . وكانت « ألف ليلة وليلة » قد ترجمت الى اللغات الأوروبية لأول مرة في مطلع ذلك القرن . وكن المجتمع ، والقيم ، وطرق التفكير التي تكشف عنها ، ساحرة ، لأنها كانت تختلف تماما عن مثيلاتها في أوروبا الغربية . ولا بد أن القراءة الأولى ل « ألف ليلة وليلة » كانت بالنسبة للأوغسطين مثل اكتشاف كوكب تسكنه مخلوقات من المؤكد ذكاؤها وان كانت تختلف تماما وعلى نحو محير عن الكائنات البشرية . وكما جاء كتاب القرن العشرين بسكان المريخ الى الأرض بغرض الهجو كذلك كان أول استغلال أدبي لاكتشاف الشرق لأغراض هجوية . وفي فرنسا، كتب مونتسبيكو Montesquieu « خطابات فارسية » ، «Lettres Persanes» وبعد ذلك باربعين عاما كتب جولد سميث في انجلترا « المواطن العالمى » «The Citizen of the World» وكان لكل منهما نفس الغرض ، أن يبيننا للغرب كيف يمكن أن يبدو لانسان ذكى من العالم الواقع خارج الغرب . ولكن في نفس الوقت ، بدأ عالم شهر زاد الخيالي يكتسب قيمة ذاتية ، وكانت قيمته هي تماما خياليته واختلافه البين عن الغرب بتعقله وجذوره الاغريقية والرومانية .

وكانت « فاثك » ل بيكفورد التي كتبت بالفرنسية فيما بين ١٧٨١ ، ١٧٨٢ ، وترجمت الى الانجليزية دون اذن منه بعد ذلك بعامين ، هي التعبير الكامل عن الاستسلام للخيالي ، وهو في الواقع استسلام ليس له دافع بعيد . هل هي رواية ؟ هذا سؤال لا يهم فى شيء الا لئذكرنا بأنه بالرغم من أن جذور الرواية تستقر فى الواقع المحيط بنا الا انها (الرواية) تتطلع بانتظام الى

(★) عقيدة فلسفية نادى بها زينو Zeno ، وهو فيلسوف يونانى ، وتقضى بأن يحيا الانسان حياة طيبة غير مبال بالمتع أو الآلام .

ذلك الحال من الخيال الذى يكون « فائك » . ولكنه مع ذلك خيال يأخذ جذوره من ادراك حقيقى ، لأن قصة بيكفورد عن بحث الخليفة فائك عن المعرفة والقوة . التى يبيع خلالها نفسه مثل فاوست لقوى الشر ، هى تقرير قصصى عن نزعات مؤلفها المسيطرة : وقد اقترب بيكفورد فى حياته الحقيقية من ان يكون مثل فائك بقدر ما كان الغرب يسمح بذلك . و « فائك » تحفة بين الكتابات من نوعها وقد كانت خاصيتها الخيالية وسمو هدفها دائما مثار المديح . فهى عمل فريد بالغ التماسك . ولكن الشيء الذى لم يلق اهتماما كافيا هو خاصية كتابتها . فهى كتاب بالغ الملاحه ، وملاحته من نوع غير عادى . فهى فى الواقع ملاحه خياليه تقوم على مجاورة اللامتوقعات ، الصفة المثيرة الى جانب الاسم الواضح ، لانتاج الصورة الخيالية الغريبة أو المضحكة :

أيضا وجه الخليفة خطاه ، كان من المؤكد أن تتجمع حوله محركات للشفقة ، العميان ، قصار النظر ، الحاذقون بدون أنوف ، فتيات بدون آذان ، كل منهم يمجّد جو فكر الدين ، الذى كان هو ومرافقوه الشيوخ يقدمون بدون مقابل ، البص والكمادات لكل من يطلبها . وعند الظهيرة ، ظهرت كتيبة نفيسة من الأشلاء ، ثم بعد ذلك مباشرة تقدمت ، فى شراذم ، على السهل ، أكمل جماعة من المرضى احتشدت حتى ذلك الوقت . ومضى العميان يتحسسون طريقهم ، والعرج يقزلون مسويا ، والمشوهون يشيرون الى بعضهم البعض باليد الوحيدة الباقية . وازدحمت جوانب شلال كبير بالصم ، كان بعضهم من بيجو ، وكانت آذانهم غير عادية الطول والجمال ، ولكنهم مع ذلك كانوا أقل قدرة على السماع من البقية . ولم تكن هناك حاجة الى الكثيرين من ذوى الظهور الحدباء ، والرقاب ذات النماء الكيسى ، بل حتى قرون جميلة الصقل .

ولم يكن ل « فائك » تأثير مباشر على القصص الخيالى اللاحق ، ولكن نعمة الصوت ، وأسلوب مشابه ووجهة نظر فى الحياة محيرة على نحو مشابه . كما لو كان عالم الواقع قد فك وأعيد تجميعه فى شكل يختلف قليلا ، صدم ورفه فى آن واحد . كان مقررا لها أن تظهر بعد ذلك بأكثر من مائة عام فى « تحت التل » « Under The Hill » القصة ل أوبرى بيردسلى Aubrey Beardsley ، وفى روايات رونالد فيربانك Ronald Firlank فى القرن العشرين .

وأكثر أهمية من اكتشاف شرق وهمى ، يمكن دائما فضح زيفه بالمعرفة الحقيقية بحقيقة الشرق ، هو إعادة اكتشاف الماضى ، والاحساس التاريخى . فحتى منتصف القرن السابع عشر لم يكن الناس يفرقون ما بين الحاضر والماضى . ثم ، مع مطلع القرن الثامن عشر ، أصبح الماضى ، وعصور اليونان وروما العظيمة التى كانت تستثنى دائما على أنها ذرى من الانجازات البشرية

قد يضارعها المحدثون ولكن لا يمكن أبدا أن يتوقعوا التفوق عليها - أصبحت ينظر اليها على أنها تختلف في جوهرها عن الحاضر ويصرف النظر عنها على أنها بربرية ، همجية ، غير متحضرة . ولم يستمر هذا الرضا عن النفس ، الذي كان مظهرا لثقة نادرة بالمدنية والعقل ، طويلا . وعندما جاء اكتشاف الماضي والعصور الوسطى خاصة ، كان حدثا في نمو الفكر الغربي لا يلى في أهميته سوى اكتشاف القدم الكلاسي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

ولكن كما كان الأمر مع الاهتمام الأول بالاحساس ، كذلك يبدو أن الأكاب على الماضي لم يكن بأكثر أهمية من لعبة مسلية بالنسبة للكثيرين من مكتشفيه الأوائل . وبينما كان الرجال الجادون المثقفون من أمثال الشاعر جراي Gray والأسقف برسي Bishop Percy يرتادون في دأب أدب العصور المظلمة والوسطى ، الساجات (★) الأيسلندية والقصص الغنائية الشعرية ، كان الأثرياء المولعون بالفنون يجمعون أراضى قصورهم الريفية بأطلال كأطلال العصور الوسطى ماهرة الصنع وغارات النساك . وفي تويكنهام حول هوارس والبول ستروبري هل الى قلعة قوطية مصغرة ، التى كتب فى قاعاتها البارونية المقلدة « قلعة أوترانتو » ، « The Castle of Otranto » عام ١٧٦٤ .

لكن « قلعة أوترانتو » هى مجرد تخطيط لرواية ، ولولا السلالة التى أخذت عنها لأمكن صرف النظر عنها على أنها نزوة مولع بالفنون . ولو قرأت اليوم لأمكن بسهولة اعتبارها ممارسة للامعقول . وهذا مصير المولم بالفنون أن يبدو لا معقولا للأجيال اللاحقة . وبالرغم من كل هذا ، فان عمله ، بالرغم من أنه قد يظهر نفسه الى حد كبير كنزوة مستهينة واضحة ، بالغ القيمة ، واذا أخذنا فى الاعتبار خلفية وجو عصرها ، لاتضح أهمية « قلعة أوترانتو » . وأما أنها فى مثل تفاهة وتركيبية ستروبري هل نفسها فهذا اعتراض خارج عن الموضوع . وليس والبول ماثارا للضحك عندما يكتب : « لقد كان أستاذ الطبيعة العظيم هذا شاكسبير هو النموذج الذى أحتذيه » . ومهما كان من عظم البسون بين « هاملت » « Hamlet » وقصة والبول ، فان حقيقة أنه استطاع أن يعتقد أنه يهتدى ب شاكسبير تبين مدى قوة شاكسبير كمحرر دائما عند ما كان الكتاب يستشعرون اضطهاد وتكبير الأساليب التقليدية فى النظر الى الحياة وتسجيل رؤاهم لها . وكان ما يعتقد والبول أنه قد أخذه عن شاكسبير هو التباين ، الذى ينحى الى الشجن ، بين « الأمراء والأبطال » وسذاجة « خدمهم » . وكان والبول

(★) الساجة : قصة شاعت فى القرون الوسطى عن بطل ايسلاندى .

يسعى وراء ذلك المزج بين المأساة والمهابة في عمل واحد وهو سمة من سمات المسرح الاليزابيثي والرواية الانجليزية على حد سواء . والى حد ما ، فان ما كان والبول يعتقد أنه قد حققه في « قلعة أوترانتو » لا يقل أهمية عما حققه فعلا .

وقد جاء الهام القصة في حلم : فقد رأى قاعة وسلم ستروبري هل ، التي كانت ترتبط بذكريات غامضة من كلية كيمبردج ، و « يد عملاقة في عدة الحرب » موضوعة على الدرابزين . وأصبحت اليد العملاقة هي الخوذة العملاقة التي تسحق ابن الغاصب مانفريد في القصة . وعند ما نعرف أصلها فمن السهل أن ندرك كيف بنيت « قلعة أوترانتو » . فهي ، في الواقع ، مين في وضع النهار ، يتصدع كما تتصدع الأحلام الصناعية عادة . وكان والبول يسعى وراء مزج اللاتبيعي بالطبيعي . ولم ينجح في أى منهما . وكان استخدامه للأحداث اللاتبيعية مضحكا وأكثر من اللازم . والقصة أقرب الى مشاهد مسرحية تتسم بالاثارة والعنف منها الى اللاتبيعي . وعندما نقرأ ، مثلا ، أن ثلاث قطرات من الدم تساقطت من أنف تمثال الفونسو ، فمن المستحيل ألا نبتسم . والواقع ، أنه يبدو الآن أن والبول قد أخطأ فهم استخدام شاكسبير للاتبيعي ، الذي كان دائما يتسم بالحرص البالغ . وأما عن محاولاته في الطبيعى ، فقد كشف والبول عن افتقاره التام الى القدرة على خلق الشخصية وكتابة حوار مقنع .

تبدو « قلعة أوترانتو » للمرء اليوم كبناء فكرى خالص تقريبا ، آلية هائلة بنيت وفقا لتفاصيل خطة زرقاء أحكم التفكير فيها . وكان مقلدوها المباشرون قليلين . وفي « بطل الفضيلة ، قصة قوطية ، The Champion of Virtue » a Gothic Tale التي نشرت عام ١٧٧٧ ، وأعيد تسميتها بعد ذلك بعام بـ « البارون الانجليزى العجوز » ، The Old English Baron ، ارتأت مسز كلارا ريف Mrs. Clara Reeve أن تجعل قصتها داخل « أقصى حدود الاحتمال » . ولم تفعل أكثر من أن سردت قصة عاطفية في إطار زائف من العصور الوسطى ، تحول فيها اللاتبيعي الى أنات قليلة جوفاء . وكان ازدهار الرواية القوطية في طريقه الى الحدوث . ولكن تعبير الرواية القوطية يجب أن يستخدم بحذر ، إذ يمكن أن يصبح بسهولة شيئا غامضا غير محدد ، لأننا اذا أخذنا روائية قوطية مثل مسز رادكليف Mrs. Radcliffe ووضعناها الى جانب معاصريها تشالوت سميث Charlotte Smith ، وروبرت بيج Robert Bage ، ووليام جودوين William Godwin ، الذين لم يكونوا بأى مفهوم دقيق ممثلين للقوطية ، لكان ادراكنا للمناخ العقلي والعاطفي الذي يشتركون فيه أكثر من ادراكنا لما بينهم من فوارق . وبالرغم مما بينهم من فروق ، فهم أقرب الى بعضهم البعض منهم الى الروائيين الذين جاءوا قبلهم .

وتجمعهم ببعض الأشياء أكثر من التي تجمع بينهم وبين فاني برني Fanny Burney على سبيل المثال ، التي نشرت أولى وأفضل رواياتها « ايفيلينا » «Evelina» عام ١٧٧٨ ، وهي في السادسة والعشرين من عمرها .

ولا يمكن انكار أهمية فاني برني التاريخية ، وذلك بالرغم من أن انجازها الحقيقي قد قدر بأكثر من قدره . وكان ما أنجزته مس برني هو أنها مزجت جزءا من تراث ريتشاردسون بتراث فيلدنج .

وموضوعها دائما هو انطباعات فتاة صغيرة عن العالم الاجتماعي ، أخطاؤها في المجتمع ، واكتشافها التدريجي لقيمه ، واكتشافها للحب ، الذي ، بعد اساءة فهم ترجع الى براءتها ، ينتهي بالزواج . و « ايفيلينا » تسرد في شكل خطابات . وهي تسجل بطبيعة الحال النمو التدريجي لفكر البطلة في حركتها في المجتمع ، ترددها ، وشكوكها ، وآلامها لما ترتكبه من خروج على العرف الاجتماعي ، وتحليلها لقلبها عندما تحب . وقد أخذت هذا عن ريتشاردسون . ولكن سبر أغوار العاطفة والنزعة الأخلاقية لم يكن مناط اهتمام مس برني الرئيسي . وبطلتها ، بالرغم من كل فرائدها ودقة ملاحظتها فتاة تقليدية بما فيه الكفاية ، فتاة تتحرك غير ناقدة في اطار من قيم الذكور ، وهذا وجه اختلاف بينها وبين جين أوستن ، التي ، وإن كانت لا تنكر تلك القيم ، إلا أنها تراها في اطار أنثوى خالص . ويميزها هذا أيضا عن مسز انشبولد Mrs. Inchbald التي نرى لأول مرة في روايتها الرائعة « قصة بسيطة » «A Simple Story» التي نشرت عام ١٧٩١ ، تعبيرا كافيا عن موقف شابة جميلة آمرة قوية الإرادة من الرجال . وتبدو ايفيلينا عند فاني برني كفار مغرور بجانب مس ملنر Miss Milner عند مسز أنشبولد وهي شخصية ذات وميض ممتع تنتهي كشخصية تراجيدية .

وتكمن قوة فاني برني الحقيقية في الملمهة الاجتماعية ، وهي هنا أيضا تأخذ عن فيلدنج . وتمثل مؤلفاتها تأنيثا لفن فيلدنج . وقد ترتب عليها ، بطبيعة الحال ، تصغيرا هائلا لدى فيلدنج . فقد كان كل عالم عصره مهيئاً أمام توم جونز ، أما العالم الوحيد المهيأ لفاني برني فهو العالم المهيأ لفتاة من الشريحة العليا من الطبقة الوسطى ذات نشأة تقليدية وتحت الاشراف الدائم لمسيحة مسينة ، فهو عالم من التجمهر والاجتماعات والحفلات وحفلات الشاي ، يحكمه البحث عن الزواج ، أو بالأحرى ، تحكمه المناورة ، بريئة كانت أم لا . اللازمة لوضع فتاة في طريق شاب موافق . والرجال في هذا العالم يثيرون الفزع ويتسمون بالتقلب عندما ينظر اليهم على ضوء احتمال كونهم أزواجا محتملين أو امكان كونهم مغوين ، أو مضحكين ، اذا ، كما يحدث كثيرا ، عدوا أنفسهم أزواجا محتملين وكانت نظرة الفتيات اليهم مختلفة تماما . وعندما نقرأ

مس برنى نجد أن نظرتها أقرب الى نظرة الفأر الى عالم القطط : فلفظت مخيفة جدا ، ولكن لا يمكن أن يكون احساس الفأر بالمضحك أكثر حساسية من ذلك .
وكنتيجة تكاد تكون ضرورية ، فإن القطط لا تصبح مقنعة كشخصيات إلا عندما تكون مضحكة ، لم يكن من الممكن أن يكون لورد أورفيل Lord Orville بطل « ايفيلينا » ونبييل أحلام فتاة المأخوذ عن جراند صن عند رتشاردسون ، أكثر جمودا .

وقد قال ديفيد سيسل David Cecil أن روايات فاني برنى تمثل دخول السيدة فى القصة الخيالية الانجليزية . وهى تمثل أيضا دخول الفكرة الحديثة عن الطبقة . ففي مؤلفات كتاب القرن الثامن عشر العظام كانت الطبقة أكثر أو أقل اقطاعية ، وكان كل امرئ يعرف مكانه . ومما لا شك فيه ، أن الأمر لم يكن كذلك فى الواقع ، ولكن مدى روائى مثل فيلدنج كان أعظم من أن يتسم لأوجه تباين صغيرة مثل الرتبة والمركز . وعلى أية حال ، فإن أوجه التباين الصغيرة هى تماما الموضوعات التى تشغل السيدات فى حفلات الشاي ، وكان قصص فاني برنى الخيالى ، مثل العالم الذى كان تعيش فيه ، مليئا بالناس الذين ، بالرغم من أن الأمر يبدو محيرا لها ، لا يعرفون مكانهم . وهما ضحايا مس برنى الطبيعيين ، فهى تلحظهم بعين كعدسة آلة التصوير وتلتقط حديثهم بأذن كمكبر الصوت . ويفضح تبذلها ، وعائلات تجار المدن الحديثى الثراء . أنفسهم فى حديثها . ويؤلم الابتذال والتصنع الاجتماعى من جانب الحبراء مس برنى ، ولكن سخافتهم تدخل السرور على نفسها أيضا ، وتكمن أفضل ملامحها فى تصويرها الضاغف للمبتذل ، كما نرى فى هذه الفقرة من « ايفيلينا » :
«مستر سميث ، لقد جئت فى الوقت المناسب » ، قال مستر برانجتون ،
« كى تحل الخلاف بين ابنى وابنتى ، عن المكان الذى سوف يذهبون اليه جميعا مساء اليوم » .

« تبالك يا توم ، - أتختلف مع سيدة ! صاح مستر سميث » .
والآن بالنسبة لى ، فأنا ذاهب حيثما ذهبت طالما رافقتنا هذه السيدة ، -
إن كل الأماكن سيان عندى ، طالما أنها تناسب السيدات ، سأذهب معك الى أى مكان يا سيدتى » (موجه الكلام لى) ، « الا اذا كان المكان كنيسة ، -
ها ها ها - أستميحك عذرا يا سيدتى ، ولكننى ، فى الواقع ، لم أستطع أبدا التغلب على خوفى من القساوسة ، - ها ها ها ، - الحقيقة يا سيداتى ، أرجو المذرة لوقاحتى ، ولكننى لا أستطيع منع نفسى من الضحك ولو كلفنى الأمر حياتى ! » .

وفيما بعد :

« وحوالى الساعة العاشرة ، ولما كان مستر سميث قد حجز لوجا (مقصورة) فى مكان ذائع الصيت ، فقد ذهبنا هنالك لتناول العشاء .

وكانت المآخذ كثيرة على كل ما كان يطلب ، وذلك بالرغم من انه لم تتبق كسرة واحدة من أى شيء . وكانت قلة الأطعمة المقدمة ، والتخمينات حول ما يحققه ذلك من ربح مدار الحديث طوال العشاء .

لاقت « ايفيلينا » نجاحا هائلا عند ظهورها لأول مرة ، وكان ذلك عن استحقاق . فقد سجلت بعدسة حفيظتها كل لندن عصرها الطرازيه أو التي كانت تتطلع الى أن تكون طرازية . وهى عندما تظل داخل مداها - ذلك الجزء من حبرة الروائي الاجماليه فى الحياة الذى يخصب خياله - لا يمكن أن نأبى خطأ ما . ولكن مداها كان محدودا ، وعندما تتخطاه فنحن نحس يغشمها وهو أمر يزيد من وضوحه تألقها فى جوانب أخرى . وعلى سبيل المثال ، فقد كان خطأ كبيرا منها أن تحاول مزج سمولت بـ « فيلدنج ورتشارد سون ، وفى مشاهد كتلك التى يستوقف فيها قاطع طريق دعى والددة ايفيلينا ، بالرغم من اثارها للضجر ، وفقدان باروكتها (شعرها المستعار) فى حفرة ، أو انسباق بين الشاتين العجوزين ، لا يستشعر الانسان سوى الضيق .

واذا كانت فاني برني قد لقيت من التقدير أكثر مما نستحق ، فقد لقيت مسز تشارلوت سميث Charlotte Smith دوما من التقدير أقل مما تستحق . ويظل « المنزل الباروني القديم » « The Old Manor House » خاصة مؤلفا له قيمته الكبرى ، أهميته أكثر من تاريخية . ولما كانت قد نشرت عام ١٧٩٣ ، فلا ينقصها سوى القليل من الاهتمامات التى تميز القصص الخيالى فى السنين الأخيرة من القرن ، ولكنها تمتاز جميعها فى كل عضوى : لقد حدثت ثورة كاملة فى الذوق والاحساس تجد مسز سميث نفسها معها فى وفاق تام . وعلى سبيل المثال ، فربما كانت هى أول روائية تستخدم القطع الوصفية للمناظر الطبيعية كأمر طبيعى ، ولكنها لا تستخدمها بغرض الزينة أو كمنظر خلفى فقط ، اذ أن لها علاقة عاطفية بالشخصيات التى تتحرك فيها . كما أدمجت فى مؤلفاتها ، على نحو مماثل ، احساسا بالتاريخ . وقد تدفع تعليقات بعض المؤرخين الأدبيين المرء الى الاعتقاد بأن « المنزل الباروني القديم » كانت رواية قوطية . كان منزلها البرونى قديما بعض الشيء ، فى طريقه الى الانهيار السريع ، وكان المعتقد أنه مسكون ، ولكن الأشباح الوحيدة التى تقطنه كما أوضحت منذ بداية الرواية ، هم مهربون يستغلون سمعة المنزل السيئة لأغراضهم الخاصة . وبطبيعة الحال فان مسز سميث تجد متعة فى الخواص الرومانسية ، الكنائس المهجورة ، والقباء القديمة ، والصور العائلية ، والطناقس ، وعدة الحرب ، وما الى ذلك . ولكنها جميعا تستخدم لمساعدة نمو القصة وهى تابعة لها . والقصة قصة جيدة تتلاءم مع حال العصر . وبطل القصة ، أورلاندو Orlando

شاب من عائلة مفتقرة يضطر الى التوافر على تلبية رغبات مس رايلاند Miss Rayland عممة أبيه ، وهي سيدة مسنة تعيش فى عالم وهمى من الاعتزاز بالعائلة وسمو المركز . ويقع فى حب فتاة تحت وصاية مسز لينارد Mrs. Lennard مديرة منزل مس رايلاند ، وهو حب يضطر الى اخفائه خشية اغضاب عمته . وتجعل مسز سميث من الواضح تماما أن علم مس رايلاند هو عالم وهمى : اذ تستقر السلطة الآن مع الأغنياء الجدد - الأغنياء من مصادر صناعية - الذين يملكون الضيعة المجاورة .

ويفتقر كل من أورلاندو ومونيميا Monimia الفتاة التى يحبها الى الحياة ، ولكن مس رايلاند مرسومة بروعة فائقة ، وكذلك أيضا جنرال تراسى General Tracy ، الخليع المسن ، والصديق الزائف لوالد أورلاندو ، وأخت أورلاندو ، ايزابيلا Isabella ، التى يأمل الجنرال فى البداية فى اغوائها ثم يقرر الزواج منها ، فهم يتميزون بحيوية وروح وثابة أقرب الى مس ميلنز عند مسز آنشبولد . ولم تكن مسز سميث كاتبة هجوية ، ولكن مؤلفاتها ومن فيها من شخصيات تنبعث من وجهة نظر مدروسة . وتتضمن « المنزل البارونى القديم » مجموعة من الأفكار تعطى الرواية قوة حقيقية . وبالرغم من أن مسز سميث كانت دون بيج Bage وجودوين Godwin من حيث العقائدية الصريحة ، فقد كانت مع ذلك راديكالية (تحررية تقدمية) ، وقد استخدمت مؤلفاتها القصصية فى تجسيد نقدها للمجتمع ، وذلك دون أن تشوهها أدنى تشويه باستخدامها فى أغراض الدعاية . ويتجلى هذا فى الفصول التى يخدم فيها أورلاندو ، وهو ضابط شاب ، فى أمريكا ضد سكان المستعمرات . كما انه متضمن فى الصور التى ترسمها لـ مس رايلاند وجنرال ترلى ، وهذا هو ما يعطيها تأثيرهما . فهما : كل على طريقته ، نموذجان لمجتمع متحلل . وقد كانت ، فى نفس الوقت ، روائية حقيقية ، فلم تسمح لميولها السياسية بأن تفسد تلك الشخصيات بتحويلها الى شخصيات شجوية (مليودرامية) : اذ تظل مس رايلاند فى النهاية ذات وقار مؤسى ، وبالرغم من أنها تصور تراسى بأسلوب الكوميديا الهادئة ، فهو ليس أبدا مجرد مثار للضحك : فكلاهما مخلوقان راسخان .

ثم أن مسز سميث على قدر كبير من المهارة الفنية . فقد كانت بارعة فى معالجة مشاهد التآمر الكبيرة ، وفى وضع شخصياتها فى مواقف لا بد وأن تنتهى الى تعارض رغبات بعضهم البعض . وهكذا فهى تصعد من قمة اهتمام الى قمة تليها . وكانت تكتب نثرا رائعا رضينا ، تضيئة ومضات من التأثير الوصفى اللاذع : كما فى عبارة مثل « كان وجهها كله فى لون لحم البقر

الفاسد . ومن الغريب أن رواية بمثل هذه الجودة لم يعد طبعها منذ عام ١٨٢٠ .

نشرت أشهر مؤلفات مسز رادكليف Mrs. Radcliffe « أسرار أودلفو » « The Mysteries of Udolpho » ، التي أصبحت المثال الدارج للرواية القوطية ، رواية الرعب ، بعد « المنزل الباروني القديم » بعام واحد . ونستطيع أن نرى فيها ، دون أقل ظل من الشك التغيير الكبير الذى طرأ على الرواية فى تصورهما ومداهما على حد سواء ، وليست أهوال مسز رادكليف القوطية هى أهم أجزاء هذا التغير . فى مطبوعها القيم « ملحوظات عن كتابة الرواية » فى « مجموعة انطباعات » « Collected Impressions » ، قالت اليزابيث باون أن هدف الرواية هو « التعبير اللاشعري عن حقيقة شعرية » . وإذا أردنا تفصيل تضمينات هذا القول الفاره لتطلب منا هذا صفحات طويلة . ويمكننا هنا القول فقط بأنه بالرغم من أنه يمكن تبين صدق هذا الوصف فى عدد متزايد من الروايات ، فإنه لا يصدق على روايات كتاب القرن الثامن عشر العظام ، بين آخرين : فقد كانت الحقيقة الشعرية أبعد ما تكون عن أن تكون هدفا لهم . وعلى أية حال فقد كانت الحقيقة الشعرية هى هدف مسز رادكليف ، وقد كان قصصها الخيالى هو الأول من نوع يتمتع بمكانة مرموقة حقيقة الآن . وأنا أعنى بذلك رواية الاثارة ، رغما عن أن « أسرار أودلفو » كانت أول رواية اثارة ناجحة . ويمكن التعريف بالروايات التى أعنيها كأفضل ما يكون فى أمثلة مختارة ، يفوق بعضها البعض الآخر وضوحا : « آمال عظام » (إذا فكر الانسان فى المقام الأول فى الخلفية المبكرة لمستنقعات اسكس ومنزل مس هافيشام ، والشطر الأعظم من هاردى ، وأى من روايات وليام فوكنر William Faulkner تقريرا ، و « منزل باريس » « The House in Paris » ، و « حرارة النهار » « The Heat of the Day » لـ مس باون . وتتميز هذه الروايات بحدة العلاقة خاصة بين الشخصيات وبيئاتهم المباشرة . وكل من الشخصية والبيئة مشبع بالآخر . والواقع أن البيئة تأخذ الى حد ما صبغة انسانية . والشخصية ذاتها هى ما هى عليه بسبب البيئة ولا يمكن فصلها عنها ، فهى عنصر لازم لوجودها ، جو من نوع خاص . بل أن البيئة المباشرة تعيش فى علاقات رمزية بالشخصية ، وهذا واضح اذا فكرنا فى القصور المتداعية فى روايات فوكنر . وبعبارة أخرى ، فإن المحيط الذى تتحرك فيه الشخصيات ، فى مثل هذه الروايات ، لا يقل أهمية عن الشخصيات ذاتها .

وتستخدم مسز رادكليف ، وإن لم يكن بنفس القدر أو بنفس الأسلوب المتكلف ، مناظرها الطبيعية وقلعتها على هذا النحو . وهناك أوقات فى « أسرار أودلفو » ، عند ما يبدو أن المناظر الطبيعية تستخدم فقط كصورة

خلفية ، نحس عندها أننا نرافق اميل في سياحة موجهة على سساحل البحر الأبيض المتوسط . ولكن حتى عند ذلك فان خلفية المناظر الطبيعية انما توجد لتغذى احساس اميل ، فهي مادة لشعورها . واذا أصدرنا حكما تقليديا ، فان شخصيه اميل عند مسز رداكليف ، هي شخصية قاتمة بما فيه الكفاية ، ولكنها تفي بأغراض خالقتها تماما ؛ فهي الاحساس مجسدا ، ووظيفتها في الرواية هي ببساطة ان تحس ، أن تحس بالانفعالات الموائمة من عجب . وخوف ، ورعب . ومن وجهة النظر هذه يمكن اعتبار « أسرار أدولفو » آلة لاثارة انفعالات شبيهة في القارئ . فقلع وأصقاع الألب البحرية في أبينينيز ، اذن ، لا تقل أهمية أو لزومية للرواية كرواية ، عن الشخصيات التي ترتادها . وهذا اذن هو الجديد - وهو جديد لأنه يصيب نجاحا لأول مرة - في قصص مسز رداكليف الخيالي . فالشخصيات في مؤلفها تتبع البيئة تماما ، فهي تستغلها ، وتغزوها ، وتتحكم فيها تماما تقريبا . وبالمقارنة بها ، فان رتشارد سون ، وفيلدنج ، وسمولت ، ومس برنى يستنفذون أحداثهم في وجبات هزيلة .

ويجب أن نلزم جانب الحذر في حكمنا على مسز رداكليف . ولو تطلعنا الى الشخصية بمفهوم القرن الثامن عشر ، الذي لا يزال هو المفهوم التقليدي ، الشخصية التي تلاحظ وتصور من الخارج لحاب أملنا . والواقع أننا لن نجد سوى شخصيه واحدة فقط من هذا النوع هي مدام مونتاني Mme Montani وهي امرأة مترفعة متبذلة متسامرة ، كان من الممكن بقريبا أن تمثل في صفحات فاني برنى . وسيخيب رجاؤنا أيضا ، اذا قرانا « أسرار أدولفو » ، على أنها رواية تاريخية ، ملاحظين من أول جملة في الكتاب أن أحداث الكتاب تبدأ في جاكسوني عام ١٥٨٤ . وقد صورت مسز رداكليف أحداثها في ماضى ذى بعد مناسب . ولكن شخصياتها مأخوذة عن عصرها ، ولم تبذل اية محاولة لدراسة الفترة التي تكتب عنها أو تتوخى دقة التفاصيل . ولكن هذه أمور ثانوية . فقد صورت قصتها ، وهي قصة اثارة ، في موقف زمنى لا تبدو منه غير محتملة . كما تتسم معالجتها للقصة بالروعة . فهي تنقل احساسا حقيقيا بالغموض ، كما أن معالجتها للشك تثير الإعجاب . وهي تخدعنا مرة أو اثنتين ، وفقا للمعايير الحديثة ، وقد أخذ عليها أنها جاءت في النهاية بتفسيرات عقلية لأحداث كانت قد بدت لا طبيعية . وهي في هذا قد سبقت الأساس المنطقي الذي لا يمكن أن تقوم الاثارة بدونه . وكان تأثيرها هائلا . وقد تحدث م . ج . لويس M. G. Lewis في « الراهب » ١٧٩٥ «The Monk» وتشارلز مايتورن Charles Maturin في « ملامو الثارد » ١٨٢٠ «Melmoth the Wanderer» ، آخذين عن مصادر ألمانية أيضا ، الأساس المنطقي الذي تستخدمه في رواياتها ، وأوغلوا رأسا في استخدام الأشباح والرعب واللاطبيعى ، وكانوا يستهدفون اثارة

الفرع فقط . ولكن سكوت Scott تعلم منها ، وقد قيل أن « الرجل الذي حاول لورد بيرون Lord Byron أن يكونه كان من خلق مسز رادكليف » . والواقع أننا مع مسز رادكليف نجد أنفسنا تماما في قلب الحركة الرومانسية . وكان مقدرنا لقلاعها النصف متهدمة القائمة على صخور وعرة خطيرة بأسفلها زنانات ، وجبالها ، وبحارها ، وغاباتها ، وقطاع طرقها ، وأشرارها - كان مقدرنا لها أن تصبح ، في غضون سنوات ، جزءا من حدود وسكان الشعر بمفهومه السليم . وهى تشير ، ما بعد الرومانسيين الأول ، الى بو Poe وكافة الروائيين وكتاب القصة فى القرن التاسع عشر ، الذين ، مهما كان من براعتهم ، يستخدمون اللاتبيعى والنفسى ، بل وحتى الحالات النفسية المرضية فى الانسان ، الى جانب الحشد الزاخر من كتاب الاثارة الذين تعوزهم المهارة فى عصرنا هذا .

وقد تميز العقد الأخير من القرن ، فى الواقع ، بجودة ما أنتجه من قصص خيالى . وقد ظهرت « كاليب وليامز » «Galeb Williams» ل وليام جودوين فى العام التالى لظهور « أسرار أدولفو » . وهى تظل مؤلفا يكشف لكل جيل جديد من القراء عن جوانب جديدة على ضوء اهتمامات القصص الخيالى فى عصرهم . وكان جودوين فيلسوفا سياسيا ، ولم تعد جرأة التصور التى ساهمت فى كتابة « العدل السياسى » «Political Justice» على جودوين بالضرر عند ما اتجه الى القصة الخيالية . والواقع أن كلا من المؤلفين الفلسفى والروائى كانا وليدى نزعة واحدة . ويبدو أن جودوين قد أضمر « كاليب وليامز » كتفسير قصصى لكتابه السابق . وفى مقدمة بالغة التشويق لطبعة عام ١٨٣٢ ، تذكرنا من جوانب عدة بمقال بو عن كتابه « الغراب الأسود » «The Raven» ، يخبرنا عن كيفية كتابته للرواية :

« لقد تخيلت كتاباته مغامرات خيالية يجب ، على نحو ما ، أن يتميز بالتشويق البالغ . وفى ملاحقتى لهذه الفكرة ، تخيلت فى البداية المجلد الثالث من قصتى ، وتبعته بالثانى ، وكان آخرها هو الأول . ثم وجهت اهتمامى الى تخيل سلسلة مغامرات هروب ومطاردة ، الهارب فى خشية دائمة من أن تحل به أسوأ النوازل ، بينما يجعل المطارد بافتنانيته وسعة حيلته فريسته فى حالة من الذعر المخيف . . ثم تطلب منى بعد ذلك أن أتخيل موقفا مسرحيا مؤثرا يكفى لتبرير الرغبة العارمة التى يستشعرها المطارد فى ازعاج واثارة الرعب فى ضحيته دون توقف ، مع عزم لا يفتر ألا يترك له أقل برهة سلام أو أمن . وقد أدركت أنه يمكن تحقيق هذا كأفضل ما يكون بواسطة جريمة قتل غامضة ، يدفع الفريسة البريئة الى تحريها روح فضول طاغية وهكذا ، بالحركة الخلفية من النهاية ، نأتى الى الجمل الاستهلالية التى تستوقف الانتباه فى الحال : « لقد كانت حياتى طوال

سنوات عديدة مسرحا للدواهي . كنت هدفا ليقظة الطغيان ، ولم أتمكن من الافلات . لقد تحطمت أجمل آمالي . وأظهر عدوى أنه لا يلين للتوسلات ولا يكل من ملاحقتي باضطهاده . وقد كانت سمعتي الطيبة وسعادتي أيضا هما ضحاياه . ويمكننا أن نقارن هذا الاستهلاك باستهلال رواية كتبت بعد ذلك بمائة وخمسين عاما تقريبا « صخرة بريتون » « Brighton Rock »

« عرف هيل Hale قبل ان تمضي عليه ثلاث ساعات في بريتون ، أنهم اعتزموا قتله » . وقد كتب جودوين في « كاليب وليامز » أصل ما يمكن دعوته برواية المطاردة ، التي نرى أكثر صورها فجاجة في قصص « الشرطة واللصوص » والتي تصيب نجاحا أدبيا في مؤلفات مثل « سيد بالانترية » « The Master of Ballantrae » ، و « صخرة بريتون » و « القوة والمجد » « The Power and the Glory » ل جراهام جرين Graham Greene . وكان جودوين ، مثل جراهام ، يستخدم مفهوم المطاردة بطريقة رمزية . فبطله الضحية ، كاليب وليامز ، ضحية فضوله الذي لا يرضى ومطارده الذي لا يلين على حد سواء - بطله هذا عرف - أو ما يشبه المعرفة - أن مستخدمه النبيل الفكر فاكلاند Fokland قاتل . ولكنه قاتل غير عادى . وكما يعترف هو نفسه ل وليامز : « أنا ضحية الشهرة ... وما زلت ضحية للشهرة كما كنت قبلا . حتى وان كنت أكثر الاشرار شرا ، فسأترك خلفي اسما ناصعا ذائع الصيت . وليست هناك جريمة من الشناعة ، أو مشهد دموى من الفظاعة ، بحيث لا يحملني هذا الهدف على ارتكابه » . ويمضى بعد أن أقر بذنبه : « هل تعرف ما فعلته ؟ لقد بعث نفسك كى ترضى نزوة فضولية سخيفة . انك سوف تبقى فى خدمتى ، ولكنك لن تشاركنى مشاعرى . وسأفيدك من الناحية المادية ، ولكنى سأكرهك دائما . وإذا أفلتت من بين شفتيك أبدا كلمة غير حريصة ، أو اذا أثرت حسدى أو شكوكى ، فتوقع أن تدفع حياتك أو ما هو أسوأ ثمننا لذلك » .

وعند ما يحاول وليامز الفكك من أسره ، يطارده عملاء فاكلاند وكلايه ويصبح منبوذا من المجتمع ، تعزله « تماما » ، على حد قوله ، عن الجنس البشرى ، مؤامرات فاكلاند التي تقابله أينما ذهب . وعندما ينتصر على فاكلاند فى النهاية ، وعندما يحاكم فاكلاند أمام زملائه القضاة اصرح بذنبه ، ويلقى بنفسه بين ذراعى وليامز ويموت بعد ذلك بثلاثة أيام ، يدرك وليامز أن ؟ « لقد كنت قاتله . كان من الموافق أن يمتدح جلدى ، وهو الذى ذهبت حياته وشهرته ضحية لتسرعى ! لقد كان من الأرحم بالمقارنة بذلك لو أننى أغمدت خنجرا فى قلبه » .

لم يحدث أبدا فى أى من روايات المطاردة ان كان التعقب أكثر قسوة أو جو الاضطهاد - لأننا دائما داخل فكر وليامز - أكثر أخذا بالخناق .

وقد نفذ جودوين تخطيطه بحدّة خيال تسبق بو . ولكن ليس هذا هو كل ما فى الأمر . فقد كان جودوين يعتقد أنه يعرض فى أسلوب رمزى العلاقة بين الحكومة وأولئك الذين يجلبون على أنفسهم عداوتها . ولكن الرموز . اذا كانت ناجحة ، تتخطى ما يمكننا تسميته بـ ترجمتها النثرية . واذا كانت الرموز صادقة ، فلا يمكن أبدا ردها الى ما يعتقد خالقها أنها تمثله . وأنه لدليل على استخدام جودوين الناجح للرمز أن القارئ اليوم ، بالرغم من أنه يعرف العلاقة التى تربط الرواية بـ « العدل السياسى » ، قد يجد : اذا شاء ، فى دراسته للمطارد والمطاردين يكتشفان فى النهاية أن عداهما هو حب فى حقيقته ، تصويرا رمزيا عميقا للعلاقة بين الله والانسان . كان جودوين قد نشأ كالفينيا (مؤمنا بالقدرية) ، وهى حقيقة لها أهميتها فى أصل « كاليب وليامز » .

كان جودوين أعظم ما أسمى بـ « الروائيين العقائدين » قاطبة ، بالرغم من أن التعبير كان فيما يتعلق به تسمية خاطئة ، وذلك لأنه فى « كاليب وليامز » على أية حال وفى « القديس ليون » « St Leon » أيضا بدرجة أقل ، كان يكتب بتأثير نزعات أعمق من النزعات السياسية الخالصة . وكان روبرت بيج Robert Bage ، وهو صانع ورق من ستافوردشير ذا ميول تحررية وفرنسية ثورية تماما ، روائيا عقائديا ، كما تبين أفضل رواياته « هر مسبرونج ، أو الانسان على خلاف حقيقته » ، ١٧٩٦ « Hermsprong, or Man As He Is Not » ومع بيج ، يعرف الصراع الطبقي ، بمفهوم ما ، طريقه الى القصة الخيالية ، اذا أن « هر مسبرونج » هى هجوم بالغ التطرف على الاقطاع وفكرة الأرستقراطية . وفى مقابلة لـورد جـرونديل Lord الطاغية الشحيح ، يضع « الانسان على غير حقيقته » ، أى الانسان كما لم يوجد وقت الكتابة (ويمكننا الاضافة بأنه لن يوجد أبدا) ، فى شخص هر مسبرونج الكامل الفضيلة والعقل ، الذى رباه هنود أمريكا الشمالية الحمر النبلاء على معرفة الحقيقة والتصريح بها فى كل مناسبة . وهر مسبرونج ، وهو شخصية استلهمها بيج من روسو ، هو المعيار الذى تجرب به الحضارة التى يجد نفسه فيها ، ويتضح قصورها . ولا يمكننا أن ننعتة بالغرور ، فهو مخلوق مثالى ، صوره بيج بمقدرة فكرية وانفعال أخلاقى صادق . والشئ الذى يعطى الرواية حباتها اليوم هو عقلية بيج البالغة التهمكية حقيقة : كان بيج على معرفة بـ فولتير ، ولروايته أهمية تاريخية لأنه ينقلنا الى فكر « يسارى » Leftist زمانه . وعلى أية حال ، فلم يصف بيج كروائى شيئا جديدا الى القصة الخيالية . كما أن حيكته هى تماما حبكة القرن الثامن عشر التقليدية ، ويصاب القارئ بخيبة أمل عند ما يعرف فى النهاية أن هر مسبرونج هو نفسه جرونديل الشرعى الحقيقى .

أوليات القرن التاسع عشر

الجيل الأول

1

يندر أن تكون التغييرات الهامة والاتجاهات الجديدة في الأدب من الكرم بحيث يتفق ظهورها مع نقاط زمنية موافقة مثل نهاية القرن . وعلى أية حال ، فإن عام ١٨٠٠ هو تاريخ له أهميته القصوى في تاريخ القصة الخيالية الانجليزية ، بل والقصة العالمية في الواقع ، لأنه في هذا العام نشرت ماريا ادجورث Maria Edgeworth روايتها القصيرة « قلعة راكرنت » ، « Castle Rackrent » ولم تكن هذه هي أولى كتبها ، ولكنها كانت أولى رواياتها بالمعنى المفهوم ، ولو أنها لم تكتب شيئا آخر ، لصدقت مع ذلك ملاحظة ب . ه . نيوباي P. H. Newby الموحية ، في كتيبه الرائم عنها : « بالرغم من أن جين أوستن قد تكون روائية أفضل كثيرا ، إلا أن ماريا ادجورث قد تكون هي الأهم » . ويحتاج هذا الحكم الى البسط قبل أن يصبح له مفهوم ، ولكن ماريا ادجورث نفسها كانت أقرب الى أن تكون روائية عظيمة ، ويجب ألا تعمينا أهميتها التاريخية الخالصة عن القيمة الايجابية لانجازاتها .

كسبت مس ادجورث أرضا جديدة للرواية . فقبلها ، كان المكان الذي تجرى فيه الأحداث ، إلا عندما تكون لندن مسرحا لها ، عموميا تقليديا . وقبلما كان لروائي القرن الثامن عشر ، خارج لندن وبات ، حاسة مكانية ، إذ كانت خلفية قصصه تقريبا في مثل عرى المسرحية الاليزابيثية من المناظر . وعند ما جاءت مسز رادكليف بالمشاهد الطبيعية لذاتها ، فلم تكن تستخدم لكونها مشاهد طبيعية بعينها ، وإنما لأنها مشاهد رومانسية . لقد أعطت ماريا ادجورث القصة الخيالية موطنها محليا واسما . بل أنها فعلت أكثر من هذا : فقد أدركت العلاقة بين الموطن المحلي والناس الذي يقيمون فيه . وبعبارة أخرى فقد ابتكرت الرواية الاقليمية ، التي تتحدد فيها طبيعة شخصيات الروائي ذاتها ، وتتلقى أهواءها وتعبيرها من حقيقة وجودها في ريف تميزه طريقته التقليدية في الحياة عن بقية الأرياف الأخرى .

كان الاقليم الذى اكتشفته هو أيرلندا ، ومع اكتشافها لأيرلندا اكتشفت الفلاح الأيرلندى . كانت ما تدعوه الآن أنجلو أيرلندية ، واحدة من الطبقة الحاكمة ، وهى الأولى فى سلسلة طويلة من الروائيين الأنجلو أيرلنديين الذين استغلوا نزوات الفلاحين وعلاقتها بالمنزل الكبير . ولقد كان لافر Lover ، وليفر Lever ، وسومرفيل Somerville وروس Ross هم أسلتها الأدبيين ، ولكن تأثيرها الأدبى يصل الى أبعد من هذا بكثير ، كما قد ندرك اذا اعتبرنا الروائيين الاقليميين ، من سكوت الى فلوربت وموريك Mauriac ، من بين روائى العالم العظام . ولم يخف سكوت دينه لها . وقد كان هدفه فى القصة الخيالية ، كما قال فى حاشية لـ « ويفيرلى » هو « على نحو بعيد أن أبارى اللوحات الأيرلندية الرائعة التى رسمتها مس ادجورث » ، وعلينا عند قراءة هذه الكلمات ، أن نتذكر مبلغ تأثير سكوت الهائل على الرواية فى سائر العالم الغربى . ولكن تأثيرها المباشر يصل الى ما هو أبعد من سكوت . ويقال أن ترجميف قد صرح بأنه كان « تلميذا لا واعيا لـ مس ادجورث فى مستهل حياته الأدبية » .

وتتضح أصالة اسهام ماريا ادجورث فى الرواية بمجرد أن يبدأ المرء فى قراءة « قلعة راكرنت » وذلك بالرغم من قصرها . وربما لم يكن على نفس القدر من الأهمية أنها كتبت فيها أولى روايات « الساجا » ، متتبعة تاريخ عائلة عبر أجيال عدة . ولكن الشيء الذى يتسم بالأهمية البالغة هو الطريقة التى تسرد بها تاريخ عائلة راكرنت ، وهم ملاك أراضى أيرلنديون . ويحكى القصة تادى Thady العجوز ، وهو فلاح كان تابعا للعائلة من قديم . وعليه ، فلدينا فى آن واحد تاريخ عائلى وصورة ذاتية حية لرجل عجوز ، بسيط ، أريب ، ذى وقار وطنى ، يحكىها فى لهجته الخاصة ، والتى برغم كونها صيغة أدبية بطبيعة الحال ، فهى قريبة من لهجة الفلاح الأيرلندى بما يكفى للاحتفاظ بالايهام بالصدق . وثادى شخصية ممتعة ، يفيض بما تقدمه الآن المرح الأيرلندى التقليدى ، وهو مرح أكثر سحرا لأنه لا يصدر عن وعى . ومثال لذلك تعليقه على وفاة سير باتريك راكرنت :

« كان البلد كله يتشددق بالثناء عليه . ما أسعده من انسان ذلك الذى استطاع مشاهدة نعشه ! ولكن من كان يتوقع هذا ؟ تماما عند ما كان كل شيء يسير على ما يرام ، وكانوا يخترقون مدينته ، جرى احتجاز جثته بسبب الدين » .

وفى نفس الوقت يلخص لنا ثادى التاريخ الاجتماعى بأكمله لبلد عبر أكثر من أربعة أجيال . و « قلعة راكرنت » عمل فنى قصصى له قيمته البالغة ، وربما أمكن تقدير مدى عظمة تجديد ماريا ادجورث فى هذه الرواية ، كأفضل ما يكون فى وقتنا هذا ، بمقارنتها برواية أدت عملا مشابها

لأدبها القومي بعد ذلك بثمانين عاما : « هاكلبرى فن » « Huckleberry Finn »
لـ مارك توين Mark Twain ، الرواية التى حررت القصة الخيالية
الأمريكية من سيطرة الأدب الانجليزى خاصة .

كتبت مس ادجورث روايات أخرى رائعة ، ويبدو لى أن « الغائب »
« The Absentee » بأسلوبها الخاص ، لا تقل روعة عن « قلعة
راكرنت » ، بالرغم من أن عيوبها أكثر وضوحا نظرا لأن مداها أوسع كثيرا .
ولو قرأنا « الغائب » لقدرنا مدى التأثير الحقيقى الذى ربما كان لـ مس
ادجورث على ترجميف ، لأننا ، من جانب واحد على أية حال ، نشعر فى قراءتنا
لها ، أننا فى عالم شديد الشبه بالكثير من قصص القرن التاسع عشر الخيالى
الروسى . تبدأ الرواية فى لندن - وكان من الممكن وبسهولة أن يحدث هذا
فى موسكو أو سانت بطرسبورج . فهناك ليدى كلونبرونى ، زوجة شريف
أيرلندى غائب ، فى شغل شاغل بالسعى وراء تدعيم مركزها فى المجتمع
الراقى (الطرازى) ، مشوهة مرحها وبساطتها الوطنية الأيرلندية بتقليدها
المضحك للسلوك والتصرفات الأرستقراطية الانجليزية . فهى شخصية
مضحكة بالنسبة للسيدات اللاتى تزخر بهن حفلاتها واحتفالاتها ، وهى مصدر
نفقات لا نهاية لها لزوجها الضعيف الارادة ، الذى يضطر الى رهن ضيعته
الأيرلندية كى يمكنها من الاحتفاظ بمركزها الوطيد فى العالم العظيم ، الذى
يضطر الى نهب واغتصاب مستأجرية للحصول على المال السائل لدرء خطر
المرابين . ويمكن أن يكون لورد وليدى كلونبرونى مالكى أراض من مقاطعة
نائية فى رواية روسية وضعا أقدامهما فى موسكو . فقد صورت ماريا
ادجورث فى « الغائب » جوهر الحال فى بلدها وقت الكتابة تصويرا فاهما :
غياب ملاك الأراضى فى انجلترا وقبضة وكلائهم الخائفة على الفلاحين الذين
لا حول لهم ولا قوة . وعند ما نزرور أيرلندا فى رفقة لورد كولامبر
Lord Colamabre ، ابن كلونبرونى ، الذى يستهدف اغراء والديه
على العودة الى وطنهم والاضطلاع بواجباتهما الطبيعية هناك ، فقد يكون ذلك
فى روسيا القرن التاسع عشر ، فى عالم ملاك الأراضى التافهين المعزولين ،
الذين لا يكاد يمكن التفريق بينهم وبين فلاحهم ، الذين راجت بينهم كل
ألوان الشذوذ .

فموضوع « الغائب » اذن ، كانت له أهميته القصوى فى أيامه ، وهو
مصور فى مجموعة من الشخصيات الرائعة . وكانت ماريا ادجورث تتمتع
بمقدرة تحسد عليها على خلق الشخصيات من كافة الجوانب ، وهى
شخصيات ، تبدو ، معظم الوقت على الأقل ، ذات وجود مستقل عن مؤلفها .
ولو أنها تركتها تعيش مستقلة عنها طيلة الوقت لأصبحت روائية عظيمة
حقيقية . وهناك ، على سبيل المثال ، ليدى كلونبرونى ، وهى مثار احتقار
ضيوفا ، ومحل رثاء ابنتها ، ويمكننا القول بأنها قد كرست حياتها لجعل نفسها

مشارا للسخرية . وهى مشار للسخرية . ولكنها أيضا شيء آخر . فنحن نرى ما يجعل منها مشارا للسخرية ، ولكن ماريا ادجورث لا تضللنا أبدا بحملنا على الاعتقاد بأنها شخصية مضحكة فقط . فهى أيضا امرأة تتألم ، ولا تجعل مكابدها لهذه الآلام من أجل هدف تافه منها أقل حقيقة . وليست خادمتها ، مسز بيتيتو Mrs. Petito ، أقل استلفاتا للانتباه بمنحها الخاص ، رغم أنها تعرضها من زاوية واحدة فقط ، وتصورها بأسلوب الكوميديا الساخرة . ولكن اصغ إليها عندما تفكر بصوت مرتفع :

« ان هذا يوافق تمام الموافقة ، فلا تجزعى ، كررت بيتيتو ، متممة لنفسها وهى تراقب السيدات فى نزولهن السلم . ولا أستطيع تحمل الباس أية فتاة تقول لا تجزعى وهذا يوافق تمام الموافقة . ذلك ، الى جانب عدم اخلادها الى الثقة فى حديثها معى ، أو افضائها لى بجزء يسير من أسرارها ، هو ما لا أستطيع تحمله من مس نيجنت Miss Nigent ، ومس برودهرست Miss Broadhurst تمسك لى بدبايس الشعر كما لو كانت تقول ، قومى بعملك بابتيتو ولا تتكلمى . ان فى هذا قحة بالغة ، كما لو لم يكن المرء بشرا مثلهم ، وله نفس الحق فى أن يتكلم عن أى شيء ، ويسمع عن أى شيء . ومسز برودهرست ، أيضا ، تجتمع بسيدتى ، وتزم فمها عند ما أدخل ، وتحول موضوع الحديث الى السعوط ، حقا ، كما لو كنت جهولة الى حد أصدق معه أنهما اجتمعتا فى الغرفة للحديث عن السعوط . والآن ، فأننى أعتقد أن وصيفة امرأة من علية القوم لها كل الحق فى أن توكل إليها أسرار سيدتها كجواهرها سواء بسواء . وإذا كانت سيدتى ليدى كلونبرونى امرأة من علية القوم لوجب أن تعرف ذلك وتعد الأمر من اختصاصى كالأخر تماما . ولذا فساخبر سيدتى الليلة ، كما أفعل دائما عندما تثير غضبى ، بأننى لم أعش أبدا مع عائلة أيرلندية من قبل ، ولا علم لى بعاداتها . وعندئذ ستخبرنى بأنها قد ولدت فى هوكسفورد شير ، وعندئذ سأقول بنظرة وقحة ، أحقا ، يا سيدتى ، اننى أنسى دائما أنك كنت سيدة انجليزية . وربما قالت عندئذ ، « تنسين ، انك تنسين نفسك بطريقة غريبة ، يا بيتيتو » . وعندئذ سأقول فى كثير من الوقار ، « اذا كنت تظنين ذلك يا صاحبة النبىل ، فمن الأفضل أن أذهب » . ولا أرغب فى شيء أكثر من أن تجيبينى الى مطلبى ، فقد قيل لى أن العمل لدى مسز داشفورت أفضل بكثير ، وأنا أعلم، انها تتحرق شوقا للحصول على » .

ولا نجد أنفسنا ، فى مناجاة مثل هذه ، بعيدا عن شخصيات ديكنز العظيمة العازلة لنفسها المتأملة فى ذواتها . وتكمن خلفهم شخصية ماريان بلوم Marian Bloom الناجحة . وبتيتو شخصية ثانوية نسبيا فى

الرواية ، ولكنها كلما ظهرت فنحن نعرف أن (مناجاتها) التي لا نهاية لها كانت تتدفق دون توقف في غيابها عن المسرح .

وتمسرح ماريا ادجورث شخصياتها ، وهي تتفوق خاصة مع الشخصيات الصغيرة ، الفلاحين ، السادة الأيرلنديين ، ومن اليهم . ونحن نتعلم من سقطاتها ، فهي تبين السبب في أنها لم تكن ، بالرغم من كل مواهبها ، روائية عظيمة ، ويوافق لورد كولامبر وجريس نوجنت Grace Nugent البطل والبطله ، غرضنا تمام الموافقة . كان كولامبر محاولة ناجحة لرسم شخصية بطل ، لأنه من بعد فيلدنج وحتى تأتي الى ميريث ، كان الروائيون الانجليز العظام يمنون بالفشل عادة مع أبطالهم . والدليل على نجاحه هو القشعريرة التي تصيبنا من جراء سلوكه حيال جريس نوجنت التي يحبها ، ونبذه لها عند ما كان يعتقد أنه قد اكتشف أنها ابنة غير شرعية ، ولذا فهو يريب النظرية بأنها لابد وأن تكون قد ورثت ضعف والدتها . بل اننا نصبح أكثر نهبا للفرع ، بما أن جريس شخصية بالغة الحيوية ، عند ما تسلم هي نفسها بعدالة تصرفه . إذ أن جريس فتاة ذات إباء شديد ، وحكم صائب فعالي ، وبديهة سريعة مصيبة ، لا يخدعها العالم الطرازي . ولكن ، عندما تشاء مس ادجورث ذلك ، فهي تجعلها تتصرف بما لا يتفق مع شخصيتها كلية .

وشخصيات مس ادجورث حرة ، وإن يكن ذلك في حدود ، ولكنها مع ذلك مرتبطة بخالقتها . وقد يكون الحبل طويلا ، ولكنها مع ذلك مشدودة جميعها الى المواءمة . وقد كانت مس ادجورث في جوهرها كاتبة تثقيفية ، وكانت قيمة الرواية في نظرها تكمن في كونها نوعا من المقالة له حيويته الخاصة . وكانت القصة الخيالية مساعدة للتعليم ، ولقد وقفت نظرياتنا في الطبيعة الانسانية والسلوك القويم حجر عثرة في طريقها كروائية . ويبدو هذا غاية في الوضوح في رواياتها الانجليزية . فهي في رواياتها الأيرلندية تكتب أكثر عما اختبرته ، تكتب وعينها على الموضوع . ويمكننا أن نرى ، كأوضح ما يكون ، ما كان لاهتماماتها الثقافية من تأثير سيء عليها كروائية في « بيلندا » Belinda فهي هنا تخلق امرأة ، ليدى ديلاكور Lady Delacour ، التي طالما سمح لها بالبقاء على قيد الحياة ، فستظل واحدة من أعظم الانجازات في القصة الخيالية الانجليزية . وليس بالامكان أن نكيل لها المديح بأكثر مما تستحق ، سيدة المجتمعات الذكية هذه التي تنخرها المأساة باستمرار في شكل ما تعتقد أنه سرطان الصدر . « كانت تبدو في الخارج وهي تفيض بالحياة ، والروح ، والمرح - وأما في وطنها ، فكانت فاترة الهمة ، غير راضية ، مكتئبة ، بدت كما لو كانت ممثلة مدللة قد بارحت المسرح ، وقد أثارها التصفيق ، واستنفذ قواها المهجود الذي بذلته في تمثيل شخصية خيالية » . فهي صورة بالغة الروعة ، صورتها مس

ادجورث بفراهة بالغة ، بطلّة تراجيدية يفخر أى روائي بأن يكون خالقها .
ولكن بيلندا مس ادجورث تشرع فى التأثير عليها ، وبالرغم من أن المعيتها
لا تنطفىء كلية أبدا ، فهى تنتهى كتجسيد للفضائل المنزلية .

٢

ولدت جين أوستن وسير وولتر سكوت Walter Scott فى غضون
أربعة أعوام من بعضهما البعض ، فى عام ١٧٧٥ ، و ١٧٧١ على التسوالى .
ولكن بالرغم من أن أحدا لم يعجب بـ جين أوستن اعجابا بالغا ، فى حياتها ،
بقدر ما أعجب بها سكوت نفسه ، فقد كانت شهرتها وتأثيرها – وليس
التأثير تماما هو الشهرة – اذا ما قورنت بشهرة وتأثير الكاتب الشمالى
(سكوت) ، كومىض شمعة خافت اذا ما وضعنا الى جانبه ضوء كاشفا باهرا .
وبينما كانت مسر أوستن تصور الحياة الضيقة التى تحياها سيدات الأقاليم ،
كان سكوت ، متخذاً من ثمانمئة عام من التاريخ الاسكتلندى والانجليزى
والفرنسى ميدانا له ، يغير مجرى الرواية كله فى أوربا بأكملها . والواقع أنه
كان الروائى الأوروبى ، مثلما كان بيرون الشاعر الأوروبى ، وكان مقدرا أن
ينظر جيل لاحق من الروائيين ، بلزاك ، دumas ، والروس
من بينهم ، الى الخلف اليه ، كما ينظر الى أب . ومع ذلك ، فقد كانت جين
أوستن أيضا ثورية ، مهما كان من لا وعيها لذلك . وقد يندهش ناقد ما قبل
مائة عام لتغيرات قليلة فى الفكر النقدى أكثر مما يندهش لما أصابته جين
أوستن من بعد صيت مفاجئ نسبيا ، وأقول صيت سكوت المفاجئ المماثل .
ويتصل بعد صيتها وأقول صيته اتصالا وثيقا . فهما مظهران تغيير جذرى بلغ
مرحلة الوعى فى انجلترا فى سبعينات وثمانينات القرن الماضى ، أولا ، فى
موقف الروائيين أنفسهم من الرواية ، ثم فى موقف النقاد منها ، وبالتالى فى
موقف عدد متزايد من القراء . ونحن انما ننظر الى جين أوستن على أنها روائية
حديثّة ، وهو مالا يحدث مع سكوت ، على هدى هذا التغيير . ويمكن تبيان
طبيعة هذا التغيير فى تعليق لـ روبرت ليدل Robert Liddell
عن مس كومبتون – بيرنت Miss Compton-Burnett فى مؤلفه
« عجالة عن الرواية » « A Treatise On The Novel » . وهو يقول أن مس
كومبتون – بيرنت « تكتب الرواية الخالصة ، على نحو ما فعلت جين أوستن
مركزة على الكائنات البشرية والآثار الاستجابية المتبادلة » . الرواية الخالصة :
ما كان هذا التصور ليعنى شيئا لـ سكوت ، ولم تسمع مس أوستن نفسها عن
شئ مثل هذا .

يشرع كاتب الرواية الخالصة في امتاعنا ، ليس بسخاء ابتكاريته أو خلقه لرواق كبير من الشخصيات ، وتعاقب عدد كبير من المشاهد المتباينة ، وانما باهتماماته بالخواص الشكلية للتركيب ، وبالتخطيط ، وبتبعية الأجزاء للكل ، والكل هو سبر غور العلاقات بين شخصياته أو علاقاتهم بالموقف أو الموضوع الرئيسي . وما قد ندعوه نقد الروائي الخالص للحياة هو جانب من تخطيطه ، وتركيبه . والواقع : أنه على محمل محدود جدا ، فان تنظيمه الشكلي لمادته هو الذي يكون نقده للحياة . للفن الخالص من أى نوع أخطاره ، فقد يستحيل الى اهتمام مفرط بأساليب التطبيق الفني على حساب القيمة الانسانية للمضمون . وهو يجنح دائما الى التجريد وتشويه حقيقة مادة الفنان من أجل النموذج المفروض عليها . ويجد بعض النقاد هذا على سبيل المثال ، في مؤلفات المرحلة الأخيرة عند هنرى جيمس . ويحس القراء الذين يستمتعون خاصة بقصص الانبساطيين الكبار ، فيلدنج ، وبلزاك ، وتولستوى ، بالافتقار عادة عندما يتحولون الى مؤلفات الروائيين الخالصين . وعلى أية حال ، فان الكمال الذى يسعى اليه الروائي الخالص ، يتطلب الالتزام بحدود قاسية . وبينما لا يلتزم ديكنز بأية حدود على الإطلاق ، فان الالتزام بحدود يجعل فى جين أوستن ممكنا .

وقد يعن السؤال : هل كانت مس أوستن تعرف ما كانت تفعله ؟ فقد عاشت ، بالرغم من ذلك ، قبل أن يكون من الشائع أن يعد الروائي نفسه فنانا . ولم يكن لديها علم بنظريات القصة الخيالية التى كان مقدرا لفلوبرت وهنرى جيمس بسطها فيما بعد . وكانت تعرف ما كانت تفعله تمام المعرفة . أن المرء لا يصل الى الكمال بالسير على غير هدى ، وحتى لو كان الأمر كذلك ، فانه لمن غير المعقول أن يكون وصول الانسان الى الكمال فى ستة مؤلفات متتالية من قبيل المصادفة . كانت مس أوستن أدبية بالغة الصنعة . وأما أنها عاشت حياة معتزة فأمر بعيد كل البعد عما نحن بصددده . فقد كان موضوعها ، على محمل ما ، تافها - واذا بسطناه بسطحية بالغة ، فهو دائما عثور فتاة على زوج - ويجب ألا يعمينا هذا عن حقيقة كونها ، الى جانب دكتور جونسون ، أكثر الأخلاقيين زكاة فى الانجليزية . كما أنها تتمتع أيضا بذلك الثقل الذى يشيع فى كل جملة سطرها جونسون ، ذلك الثقل الذى نشعر أنه مستمد من خبرة واسعة بالحياة ، وحكم صائب هائل ، وتوحد عازم على مواجهة كل حقائق الحياة دون أن ينشد ملاذا فى الوهم .

كانت جين أوستن أخلاقية - من أخلاقيات القرن الثامن عشر . وقد كانت من بعض الجوانب ، آخر وأجمل زهرات ذلك القرن فى جوهره . فقد أفلتت تماما من عدوى الاحساس والعاطفية ، وقد كانت هذه الصفات بالنسبة لها مادة لهجوها فقط . وهى لا تضعف أبدا للحظة واحدة على أى نحو . والواقع

أنه ليس بين كتاب الرواية في العالم من هو أكثر منها تطرفا وقسوة . وكانت تعرف حدودها ، وكان العنف واللهو المزعج للروائيين الأوائل في ذلك القرن يقع خارج هذه الحدود . ومع ذلك فقد كانت أيضا تستخدم طريقة المعالجة الخارجية التي تميز بها فيلدنج وسمولت وجعلتهم يبدوون متسمين بالقسوة بالنسبة للكثيرين من القراء الحديثين . وقد لا تزعج شخصياتها العملية بدعابات عملية ، كما كان الروائيون من قبلها يفعلون . ولكن عبثها بالألفاظ معهم ليس بأقل من هذا تنفيذا في البداية لأولئك الذين نشأوا على ورع المذهب الانساني . وقد أمكنها أن تكتب في أرق رواياتها « اقناع » « Persuasion » « حقيقة الظروف المحيطة بهذا الجزء المؤسى من التاريخ العائلي هي أن آل موسجروف Musgroves كانوا من سوء الحظ بحيث رزقوا بابن كان مثارا للازعاج البالغ ، لا يرجي منه خير ، وكانوا من حسن الحظ بحيث فقدوه قبل أن يبلغ العشرين من عمره . وكان قد أرسل الى البحر نظرا لأنه كان غيبا لا يمكن سوسه على الشاطئ ولم تكن عائلته تهتم به كثيرا في أى وقت ، بالرغم من أن هذا هو ما كان يستحقه . ولم تكن تسمع عنه الا لما ، ولم تحزن عليه البتة عند ما تناهى الى أبركروس (اسم مكان) خبر وفاته ، قبل ذلك بعامين » .

ولا تغضب مس أوستن أبدا من شخصياتها ، ولكن احتقار السخفاء والمتضعين والأغبياء يسرى دائما في مؤلفاتها ، وكانت ، كلما تقدم بها العمر ، تجددهم أقل اضحاكا ، لأن لهجة الاحتقار تصبح أكثر جفاسا من مؤلف الى آخر . وهناك ، في « الكبرياء والهوى » « Pride and Prejudice » شخصيتا مستر كولينز Mr. Collins وليدى ديبور Lady de Bourgh المضحكتان ، دميّتان هائلتان من السخف والتعالى ، تنتظران أحكام صياغتهما وإثارة ضحك يشوبه شيء يشبه العطف . وتقوم مس أوستن بفضح مسز نورس Mrs. Norris في « مانسفيلد بارك » « Mansfield Park » وآل التون Eltons في « اما » « Emma » ، في سخيرية قاتلة ، فهي شخصيات مضحكة ، وأن يكن بسخيرية تخلف على نحو ما عن السخيرية التي عمدت اليها مع الشخصيات السابقة تمام الاختلاف . والاحتقار الجاف الذي تفضحها به هو تعليق أخلاقي .

وكانت مس أوستن تستقي مفهومها للرواية من روائى القرن الثامن عشر ، الذين كانوا جميعا - باستثناء ستيون - أخلاقيين . وكانت تدين بالكثير لـ رتشارد سون ، كما أن الرجال الذين يثيرون إعجابها البالغ ، ادوارد برترام Edward Bertram ، ومستر نيتلي Mr. Knightley بل وحتى دارسى Darcy في « الكبرياء والهوى » ، هي شخصيات مرسومة على غرار شخصية جراند صن عند رتشارد سون . ولكننى أخال أن

مدينتها ل فيلدنج كانت تفوق ذلك كثيرا . اذ تمثل رواياتها تأنيثا لروايات فيلدنج . وقد تعرض العالم بطبيعة الحال ، لانكماش هائل ، وأصبح مدى الرؤية أصغر كثيرا ، ولكن الرؤية أيضا أصبحت أكثر حدة ، كاشفة عن عالم لا تكونه الحركات الجسمية ، أو المجالات العريضة ، وانما التفصيلات الدقيقة ، عالم المضافة ، عالم السيدات الذى لا يسمح ل توم جونز بولوجه ، أو اذا سمح له بذلك ، فان ذلك العالم يستمسك بأهداب السلوك الطيب بحيث يستحيل التعرف عليه . وبالرغم من أننى أعتقد أنه يمكن تبين شخصيات شبيهة وقريبة من صوفيا وسترن واميليا فى بعض بطلات مس أوستن ، فهن مع ذلك مرسومات من وجهة نظر امرأة .

وقد واءمت مس أوستن ، على طريقتها الخاصة ، ومضت قدما الى الأمام بطريقة فيلدنج المسرحية فى عرض الأحداث فى سلسلة متتالية من مشاهد قصيرة تقوم على الحوار . وبالرغم من أنها احتفظت لنفسها بحق التعليق ، فقد كانت أكثر اعتمادا على الحوار . ولكن التعليق ، كما هو الأمر مع فيلدنج ، ليس مباشرا ، وانما متضمن فى صياغة الجملة . وروايات عميقة فى سخريتها ، وهى سخرية قائمة على اللغة والموقف على حد سواء ، كروايات هـ . وهما مثالان للأخلاقى عندما يكون هجاء . وهما يختلفان ، بطبيعة الحال ، فى مفهومهما للأخلاق . وليس صحيحا تماما أن مس أوستن كانت ترى الأخلاق والسلوك شيئين متبادلين ، ولكن الاهتمام الرئيسى فى مؤلفاتها ينصب على السلوك ، الذى كانت تراه صورة مصغرة للأخلاقيات . وهناك متضمن فى رواياتها ، بطبيعة الحال ، معايير يمكن الرجوع اليها فى الحكم على السلوك . وهى أحيانا صريحة ، كما فى « أما » ، فى قول مستر « نيتلى : « يا عزيزتى اما ، ألا يثبت كل شيء أكثر وأكثر جمال الصدق والأخلاص فى كل معاملتنا مع بعضنا البعض ؟ » أو فى تقرير القيم المتضمن فى الفقرة التالية من « مانسفيلد بارك » . « جعل الأدب الذى ربيت على ممارسته كواجب من المستحيل عليها الهرب ، بينما جعل الافتقار الى ذلك النوع العالى من ضبط النفس ، وتلك المراعاة العادلة للآخرين ، وذلك الفهم لقلبها هى ذاته ، ومبدأ الحق ذلك الذى لم يكن جزءا أساسيا فى تعليمها - جعلها تعيسة بأدبها » .

هذه فى الواقع هى المعايير التى تحكم بها مس أوستن على شخصياتها : ضبط النفس ، المراعاة العادلة للآخرين ، فهم القلب ، ومبدأ الحق المستقى من التعليم . وكانت أخطاء وحماقات الشباب دائما ، جزئيا على أية حال ، نتيجة تنشئة خاطئة : فخلف اثم ليديا بنت Lydia Bennet المتمثل فى هروبها مع وكهام Wickham تكمن حماقة أمها ولا مسئولية والدها . وتتبع مس أوستن عواقب الافتقار الى هذه الصفات فى شخصيات تعيش فى عالم بلغ من التفصيل ما بلغه أى عالم عرفه القصص الخيالى . وهناك عالم أكبر خارجها

لا تشير اليه بشيء ، ولكن هذا لا يواهن من العالم الذى خلقته . والواقع أن اغفالها للأحداث الرئيسية فى تاريخ عصرها لا يضيق من مدى فنها : فلو أنها أتت بإشارات الى حروب نابليون أو الثورة الصناعية لما زاد ذلك من حدة واقع عالمها على أى نحو كان . فعالمها متكامل ، وهى تهيب الأطار الأكبر بوعيتها وفحصها للمقيم التى تحكم العالم الذى تخلقه . وهو ، طبقا للمعايير الحديثة ، عالم بالغ التركيب ذو بناء طبقي يتسم بالاتقان والحدق وسنة سلوك تتسم بالتزمت المطلق ، سنة سلوك من الواضح أن فهمها يستعصى على الكثير من القراء الحديثين . لماذا ، على سبيل المثال ، كان من الخطأ البين بالنسبة لآل برترام Bertrams الصغائر أن يقوموا بتمثيل مسرحية فى غياب والدهم ؟ ولو أردنا الإجابة على السؤال لكان معنى ذلك أن نقوم بكتابة كتاب تقريبا عن الفترة . ولكن ما لم يتقبل القارئ وجهة نظر مس أوستن ويدرك أن ذلك ، فى إطاره الزمنى ، كان خطأ ، فلن يخرج بشيء من « مانسفيلد بارك » . وإذا قبلها ، فسيدرك أن هذه الحادثة ، رغما عما يبدو له من تفاهتها الآن ، اذا نزعنا من إطارها ، فهى ترمز لكل ألوان الانحراف عن سنة سلوكية متفق عليها ، وسيدرك أن واحدا من العوامل التى تجعل من جين أوستن كاتبة عظيمة هو تماما ذلك الفحص القويم للسلوك . وسيدرك شيئا آخر : فهى تصيب دائما فى أحكامها التى تصدرها على الشخصيات والأحداث فى العالم الصغير الذى خلقته على نحو تقنعنا معه بأنها ستصيب ، على نفس النحو ، فى أحكامها على الشخصيات والأحداث فى العالم الخارجى الأكبر .

ومن نواح كثيرة ، فنظرا لأن مجالها كان متقيدا بمادتها ، فانه يمكن معرفة الكثير عن طبيعة الرواية من جين أوستن أكثر مما يمكن معرفته من أى كاتب آخر تقريبا . ويلقى تصوير مس أوستن للشخصية الثناء ، وهو تصوير فخيم فى جودته . وما على المرء الا أن يقرأ مس أوستن ليدرك محدودية أولئك النقاد الذين يحكمون على الروائي فقط على أساس قدرته على خلق الشخصية ، لأن ما يعطى شخصياتها قيمتها ، الشيء الذى « يصنعها » بأعمق المفهومات ، هو أن مؤلفتها تعبر بواسطتها عن وجهة نظر متبصرة فى الحياة ، ونقد بالغ الجدية للحياة تعبر عنه فى أسلوب الملهاة .

تعالج الملهاة الصراع بين الوهم والحقيقة . « اعرف نفسك ! » هو ما يأمر به كل كاتب فكاهى . بدأت مس أوستن الكتابة وهى بعد طفلة وظلت تكتب طيلة حياتها . فى روايتها الأولى « العقل والعاطفة » Sense and Sensibility ، و « كنيسة نورثانجر » Northanger Abbey

(لأن الكبرياء والهوى) ، رغم أنها كتبت فى صيغة أولى فى نفس الفترة التى كتبت فيها هاتين تقريبا ، فربما أجريت عليها تعديلات أكثر من مرة قبل نشرها عام ١٨١٣) ، كان منبع الكوميديا عندها هو أساسا الخلط الذى يحدث

فى فكر غير ناضج بين الأدب والحياة • ولهذا فهى تمضى قدما ، فى رواياتها الأخيرة ، الى تشريح وفضح حماقات وأوهام البشرية الأكثر طبيعية • وانه لمن غير المجدى ترتيب هذه الروايات على أساس من قيمتها • وتعد «العقل والعاطفة» عادة دون البقية ، ولكن الفصلا الثانى ، الذى يناقش فيه مستر ومسز جون داشوود John Dashwood كيف يفيان بوعده الأول ، على أفضل وجه ، لوالده المتوفى ، أن يعول والدته الأرملة وأخواته ، بادئا بالتفكير فى إعطائهم ثلاثة آلاف جنيه ، وينتهى بتقرير أن حاجات أقاربهما ستكون من البساطة بحيث لا تمس بهم الحاجة معها الى أى شىء اطلاقا فيما عدا هدايا من السمك والحيوانات أو الطيور المصيدة فى موسم الصيد – هذا الفصل واحد من أعلى القمم فى ملهاة جين أوستن • وهو مثال باهر لحوارها ، وإيجازها ، وقدرتها على جعل شخصياتها تفضح ذاتها فى كلماتها ، حتى أننا نعرفهم تماما ونستطيع تخيلهم فى مواقف لم تصفها أبدا •

وقد كانت «الكبرياء والهوى» دائما هى أكثر رواياتها شعبية ، بفضل شخصية اليزابث بنت Elizabeth Bennett اللامعة ، وهى بطلة لا تقبل فرائتها عن فتنتها • ولكن أكثر الناس افتتانا بروايات مس أوستن كانوا دائما يفضلون رواياتها الأخيرة ، «مانسفيلد بارك» ، و«اما» ، و«اتلج» ، التى كتبت بعد فترة تزيد على عشر سنوات • وفى غضون فترة الصمت الطويلة هذه ، التى لا نعرف لها سببا ؛ أصبح فكر جين أوستن أكثر جدية ؛ كما لو كانت لم تعد قادرة على أن تجد الطيش ، وخداغ النفس ، واللامسؤولية ، وافتقار الفرد الى فهم الذات ، مجرد أشياء مضحكة • وكلما أدركت عواقبها كلما أصبحت موضع ازدرائها بل حتى وكراهيتها • وهى تتحكم دائما فى التعبير عن هذا الازدراء وتلك الكراهية ، وتصورهما بأسلوب ساخر ، ولكنهما موجودان هناك ، كما أنها تستخدم الملهاة أكثر من ذى قبل كمعبر للحكم الأخلاقى • ويتخذ مستر بنت مكانه المناسب بين أكثر شخصيات «الكبرياء والهوى» إثارة للاعجاب ، ولكن من المستحيل أن يكون الأمر كذلك فى الروايات الأخيرة ، فهناك كانت نقائصه كأب ستجد معالجة تفوق هذه فى قسوتها كثيرا •

وعلى نحو ما ، فقد أصبحت مس أوستن مهتمة بالعدل ، وأصبحت مقدرتها على رؤية حقائق الواقع أكثر حدة • وهذا هو ما يجعل لـ «مانسفيلد بارك» سحرها وامتاعها • وتتصل عناوين مس أوستن دائما برواياتها اتصالا وثيقا ، و«مانسفيلد بارك» هى دراسة لسكن المنزل الذى يحمل هذا الاسم ، المقر الريفى لـ سير تومس برترام ، وبارت Bart ، والقيم التى يعيشون وفقا لها والعواقب التى تجرهما تلك القيم • والشخصية الرئيسية هى فانى بريس Fanny Price التى تمثل أيضا السلوك القسويم ، قيم مس أوستن نفسها • ويشوب وضعها فى أسرة برترام الغموض • ولما كانت ابنة أخ ليدن

برترام التي تقوم بالوصاية عليها ، فهي اذن القرينة الفقيرة الدائمة الاقامة ، والتي تمتثل لأوامر الجميع ، ولا يكثر لها أحد عدا ابن عمها ادموند Edmund ، الابن الثاني ل سير توماس ، الذي نذر للكنيسة ، ويصبح قسا قبل نهاية الرواية . وفاني هي الوحيدة التي تعارض خطط القيام بتمثيل مسرحية في مانسفيلد بارك في غيات سير توماس في جزر الهند الغربية . ولكنها لا تملك القدرة على الحيلولة دون حدوث ذلك ، ولكن مبادئها القويمة في هذا الصدد كافية في حد ذاتها لفضح ادعاءات عمتها نورس Norris الكريهة ، التي تخفي ضعتها وأنانيتها خلف ستار من اظهار اهتمامها الدائم بصالح أطفال سير برترام ، وتضطهد فاني بتذكيرها دائما بأن وجودها حيث هي موجودة انما يرجع الفضل فيه الى برسير برترام : ويتمخض قرار تمثيل مسرحية « عهود المحبين » «The Lovers' Nows» ، والاستعدادات التي تجري لعرضها ، التي تلقى فيها مسز نورس بنفسها بكليتها ، عن العواقب التي تكون أحداث الرواية : اغواء هنري كروفورد Henry Crawford الأملعى لكبرى بنات برترام المتزوجة ، ماريا ، وهروب الابنة الصغرى جوليا Julia مع بيتس Yales ، ووقوع ادموند ، الذي كانت فاني تكن له الحب دائما في أحابيل ماري كروفورد Mary Crawford . يعرف دانتي Dante الملهاة بأنها « سلسلة من التعقيدات الناشئة تنتهي نهاية سعيدة » ، ويمثل هذا التعريف ملقاة مس أوستن : فنهاية «مانسفيلد بارك» سعيدة بما فيه الكفاية ، اذ لتتزوج فاني من ادموند ، ويفتضح أمر مسز نورس ، ويقتنع سير توماس بقصوره كآب ، ويصبح ابنه الأكبر شخصية قويمة . لقد تحقق العدل ، ولكن بالرغم من أننا نعرف أن النهاية ستكون سعيدة بالنسبة ل فاني ، فأننا في قراءتنا للرواية لا يبدو الأمر أكيدا .

وقد ثارت ثائرة النقاد على مس أوستن لايمانها الى أنه لو أن هنري كروفورد ، الذي كان ينبغي اللهو مع فاني ، فأحبها جديا ، ثابر على طلبه الزواج منها ، لكان له ما أراد . وفي رأيي أن هذا النقد خارج فن الموضوع . فان أحد مزايا « مانسفيلد بارك » العظيمة هو تماما خلقها هذا ل هنري كروفورد وأخته ماري . فهما زوج رائع . وهما يبهتان آل برترام كما يبهتاننا . وتميل ماري الى ادموند ، بالرغم من كل احتقارها للقساوسة ، الذين تعدهم نوعا من الخدم الراقين على طريقة القرن الثامن عشر القديمة ، ميلا شديدا ، كميل هنري الى فاني . وتسبغ عليها مس أوستن الكثير : الذكاء ، والكياسة ، والقدرة على بعث السرور ، وطيبة القلب ، بل حتى القدرة على ادراك الصواب . وفشلهما ناجم عن شخصيتهما . فهما يفتقران ، بسبب تعليمهما ، الى المبادئ التي تمكنهما من اتباع الصواب . ويفقد هنري فاني لأنه لا يستطيع مقاومة الاغراء

الوقتى فى أن يجرب تأثيره الجنى على ماريا . وتفقد مارى ادموند بسبب ما تبديه من استخفاف كرد فعل لهرب أخيها مع ماريا .

وليس احساس مس أوستن بالواقع أكثر وضوحا فى أى مكان منه فى تصويرها لزيارة فانى لمنزل والديها فى بورتسموث بعد غياب دام ما يربو على عشر سنوات . تعود فانى الى دارها بكل ما فى العالم من شوق لرؤية والدتها . وتجد نفسها فى جو من الفقر التعس العقيم . والفقره بأكملها تحفة من الكتابة الواقعية ، وتبين ما كان يمكن أن تفعله مس أوستن لو أنها لم تكرر نفسها لكوميديا السلوك . و « المنزل » مصدر ضيق مستمر ل احساس فانى ، الواقع أنه ليس دارها على الاطلاق ، وتكشف مس أوستن المنزل الذى كانت تحلم به كفكرة عاطفية .

« كانت الحياة فى ضوضاء لا تتوقف بالنسبة لتكوين ومزاج يتسم بالرقه والعصبية مثل تكوين فانى ، شرا لا يتأتى لى ترف أو ألفه متوافرة التكفير عنه كلية . فقد كانت أعظم التعاسات قاطبة . وفى مانسفيلد لم تكن أصوات الجدل ، أو الأصوات المرتفعة ، أو الانفجارات الفجائية ، أو الوطء العنيف ، تسمع أبدا . كل شىء يمضى فى أسلوب منتظم من الانتساق الانشراحى . كان لكل امرئ ما يليق به من احترام . وكانت مشاعر كل شخص موضع الاعتبار . وإذا أمكن أبدا افتراض الافتقار الى الرقة ، فقد حل التعقل والتربية الحسنة مكانها . وأما فيما يتعلق بالتصرفات الصغيرة مثار الضيق التى تقوم بها العمة نورس أحيانا ، فقد كانت من القصر والتفاهة ، بحيث كانت كقطرة ماء فى المحيط ، اذا ما قورنت بضجة مسكنها الحال التى لا تهدأ . فهنا كان كل شخص يثير الضجج ، وكل صوت مرتفعا (ربما باستثناء صوت والدتها الذى كان يشبه صوت ليندى برترام فى وتيريته الرقيقة ، والذي لم تكن تعتمد اليه الا عند ما يستبد بها الضيق) قل ما كانت تدعو الحاجة اليه كان يطلب بالصياح ، وكان الخدم يصيحون باعتذاراتهم من المطبخ . وكانت الأبواب فى صفيق مستمر ، والسلم لا يعرف الراحة أبدا ، ولم يكن أى شىء يحدث دون صليل ، ولم يكن أى مخلوق يجلس ساكنا ، ولم يكن أى شخص يستطيع الاستئثار بالانتباه اذا ما تكلموا . »

ولا يجعلنا هذا نجس أن إقامة فانى فى مانسفيلد قد جعلتها متعالية أر خجلة من عائلتها ، وإنما نجس ببساطة أنها ترى الموقف على حقيقته ، وتواجه الحقائق . كما تواجه الحقائق المتعلقة بوالدتها : « كان من الممكن تماما أن تكون امرأة ذات مركز عال مثل ليندى برترام ، ولكن مسز نورس كانت تصبح أخلق منها بالاحترام لو أنها كانت أما ، صغيرة الدخل ، لتسعة أطفال » . وهذا التعليق العنرضى مثال يسترعى الاهتمام لموقف مس أوستن العادل من شخصياتها : فهي لم تخلق شخصية أكثر تنفيرا من مسز نورس بتعنيفها .

المتطفل لـ فاني وتذللها لآل برترام ، ومع ذلك فان مس أوستن تأبى الا أن تعطيها حقها .

فاكتشاف فاني لحقيقة عائلتها هو اذن خطوة الى الأمام في فهمها لنفسها . وقد كان الوصول الى معرفة الذات من جانب البطلة يكون دائما جزءا من موضوع مس أوستن . والواقع أنه يمكن تقريبا معادلة الصلاح في عالمها بالقدرة على معرفة الذات . وفي « اما » يدور الموضوع كله حول اكتشاف البطلة المؤلم لحقيقة نفسها ، وتجريدها التدريجي لنفسها من الوهم . وتقيم مس أوستن آمالنا في فقراتها الأولى ذاتها :

« كانت اما وود هاوس Emma Woodhouse رائعة الجمال ، بالغة الحنق ، موفورة الثراء ، وكانت تنعم بمنزل مريح وطبع موفق ، وكان يبدو أنها تجمع بعضا من أجمل نعم الوجود ، وكانت قد عاشت حتى بلغت الواحدة والعشرين في العالم دون أن تتعرض الا للقليل جدا مما قد يثير ضيقها أو كدرها . »

وكانت عيوب وضع اما . في الحقيقة ، هي قدرتها المفرطة على أن تفعل ما يروق لها : والميل الى الاعتزاز المفرط بنفسها : كانت هذه هي العيوب التي تتهدد بالتقليل من متعها الكثيرة . »

كانت اما ، بالرغم من ثقتها البالغة دائما في كونها على حق ، دائما على خطأ على نحو يثير الضيق . ولما كانت قوية الارادة ، ومدللة ، فهي تعتقد أن من واجبها أن تعيد العالم الى نصابه الطبيعي . وهي لا تتخذ صديقة لها جين فيرفاكس ، Jane Fairfax ، صنوها في المولد والفكر ، وانما هاريت سميث وهي فتاة ودودة غنية غامضة النسب : وهي تقنع هاريت بأن حبيبها الفلاح ، وصنوها في المولد ، والأكثر منها ذكاء ، دونها بكثير مما لا يجعله موافقا لها ، وتشجعها على التطلع الى القس مستر التون Mr. Elton لكي تكتشف ، وهو ما يثير سخطها ، أن تشجيعها للقس لصالح صديقتها انتهى به الى التطلع اليها هي . ثم تتوهم أنها هي وفرانك تشرشل Frank Churchill المخطوب سرا لـ جين فيرفاكس ، على وشك أن يقعا في حب بعضهما البعض ، وتقرر دون ما سند من دليل واقعي أن جين تحب رجلا متزوجا ، وتسرب بهذا الشك في الحال الى تشرشل . وتشجع ، بمجرد أن تدرك أنها ليست في حالة حب معه ، هاريت على تخيل أنها تحبه ، ولكن بما أنها لا تكتشف لها عن اسمه ، فهي تنجح فقط ، دون أن تعرف ، في جعل الفتاة تقع في حب مستر نيتلي ، صديق وناصح عائلة وود هاوس الذي كان قد أحب اما طويلا . وفي اغتباطها باكتشاف أنها لا تحب تشرشل ، تلهو معه دون استحياء ، دون أن تلاحظ دلائل علاقته بـ جين فيرفاكس وهي دلائل واضحة لـ مستر نيتلي ، وتجلب التعاسة

ل جين وتكاد تدمر سعادة الزوجين المخطوبين سرا . وفي النهاية ، يجعلها اكتشافها بأنها قد أدت ب هاربت الى الوقوع فى حب مستر نيتلى ، تدرك أنها (هى) تحبه وهو يحبها .

الرواية كلها ساخرة ، وهى أعلى ذرى ملهارة مس أوستن ، وتأخذ منها . . مكان الصدارة أما أهم الشخصيات وليس الأمر كذلك مع اليزابيث بنت فى « الكبرياء والهوى » أو فاني بريس فى « مانسفيلد بارك » . ومع ذلك ، فبالرغم من أن كل أحداث الرواية تتبع اما ، فهى تحتوى على بعض من أحسن شخصيات الفكاهية : مستر وود هاوس ، آل آلتون ، مس بيتس Miss Bates وبالمناسبة فان مس بيتس العانس الثرثرة المبهمة الفكر هى مثال رائع لاستخدام مس أوستن للشخصية الثانوية . اذ أن مس بيتس تمضى فى هذرها ، بما هو برىء وسخيف ، على نمط مسيل الوعى ، ولكنها تهذر بغرض موات ، فهى تهذر بطريقة مسرحية ، فى أن ما تهذى به ليس مسليا فى حد ذاته فقط ، وانما يساعد على تقدم سير القصة بتزويدنا بمعلومات عن الشخصيات الأخرى وخلفية الكتاب بأكملها . والواقع أن مس بيتس هى واحدة من الابتكارات التى تخلق مؤلفتها بواسطتها محيط مدينتها الخيالية هايبى ، وحى مدينة لا تقل هى وسكانها اقناعا عن أية مدينة وردت فى القصص الخيالي .

وقد تعرضت مس أوستن كثيرا للهجوم ، وكان ذلك عادة على نفس الخطوط التى ضمننتها تشارلوت برونتى نقدها :

« لا يمكن اطلاقا استخدام أى شىء دافىء أو حمس ، أى شىء مؤثر أو حاد ، أو صادر من القلب ، فى امتداح هذه المؤلفات : فان المؤلفة كانت ستقابل كل هذه المظاهر بتهكم مؤدب ، واحتقار هادىء على أنها خارجة عن حدود اللياقة أو مغالى فيها . وهى تقوم بعملها فى تصوير سطح حياة الطبقات الانجليزية العليا على نحو بالغ الجودة . وهناك أمانة صينية ، ورقة مصغرة ، فى التصوير . وهى لا تبذل هدوء القارىء بشىء عنيف ، أو تزعجه بشىء عميق . فهى لا تعرف الانفعالات كلية : وهى ترفض أن يكون لها أو هى علاقة بانفعالات المرأة العاصفة ان ما يوافقها هو دراسة النافذ الرؤية ، اللبق الحديث ، المرن الحركة : ولكنها تغض الطرف عما يخفق سريعا ممثلا وان يكن مستترا ، ما يتدفق بالحياة ، ما يكون مركز الحياة الغير مرئى وهدف الموت المحسوس . . والواقع أن تشارلوت برونتى تشكو من أن مس أوستن لم تكن روائية رومانسية مثلها . ورغم أن مس أوستن كانت معاصرة قريبة للشعراء الرومانسيين العظام – فقد كان وردسورث أكبر منها بخمسة أعوام ، وكوليردج بثلاثة – فلم تتأثر بالحركة الرومانسية . ولا يعنى هذا جهلها بتأثير الاحساس ، أو أنها كانت تزدريه ، وانما يعنى أنها كانت تعتقد أنه يجب التحكم فيه وأنه فى كتابتها يجب أن يكون تعبيره عقليا . وتربطها أوجه مشابهة ب بوب Pope وجونسون « حياة الشعراء »

«The Lives of the Poets»

واليوم يعقد النقاد على الدوام تقريبا مقارنة ما بين الروائيات ممن يتمتعن بقدر من الفراحة والايجاز ، اللائي ينصب اهتمامهن على حياة الطبقة العليا التي يمكن ملاحظتها من على مائدة انشاي ، وبين جين أوستن . ومن النادر حقا أن يربطن شيء بفكر جين الذي يتسم بصلاية القرن الثامن عشر ، وصراحة قيمها ، واحساسها المعجز بالشكل . وتأثيرها موزع وغير مباشر الى حد ما ، وقد أصبحت واحدا من المعايير الدائمة التي تقتاس بها انجازات الروائين الآخرين .

٣

« ان سكوت روائي سوف نختلف عليه بعنف » . هذا ما يقوله أ . م .
أ . م . فورستر ، في « أركان الرواية » « Aspects of the Novel » : « واذا أردنا معرفة المآخذ التي تؤخذ على سكوت . فليس هناك أفضل من أن نكمل الشاهد : » فنحن نرى أن فكره يتسم بالتفاهة وأسلوبه بثقل الظل . وهو لا يملك المقدرة على البناء . وهو لا يملك القدرة على الانفصال الفني أو الانفعال ، وكيف يستطيع كاتب حرم الاثنتين أن يخلق شخصيات تترك فينا تأثيرا عميقا ؟ الانفصال الفني - قد تكون المطالبة بذلك من قبيل التحديق . ولكن الانفعال - من المؤكد أن الانفعال لا يتطلب سعة ثقافة ، وتأمل كيف تفتقر جباله الشاقة وأخاديه المحفورة وأديرته المقروضة الى الانفعال - وكيف أنه لا وجود له هناك أبدا ! ولو أنه كان يملك الانفعال لصار كاتباً عظيماً - ولما كان لأي قدر من الفجاجة والتكلف أهمية عنده . ولكنه لا يملك سوى قلب معتدل ومشاعر مهذبة ، وحب للريف يتسم بالذكاء ، وليس هذا بالأساس الكافي لروايات عظيمة »

ويسلم فورستر بأن سكوت كان يعرف كيف يسرد قصته - ثم يتعرض له « الأثرى » « The Antiquary » بطريقة اجمالية كي يبين كيف أساء سكوت سرد القصة .

ويعبر فورستر عن وجهة النظر السارية عن سكوت ، والكثير منها يستحق الاعجاب : فلن يعود سكوت ثنية أبدا الشخصية التي كأنها قبل قرن من الزمان . ويتبقى له مع ذلك أكثر مما يلوح في « أركان الرواية » ، بكثير ، وليس الباقي هو تأثيره التاريخي فقط . كان هذا هائلا ، ويمكن المرء القول ، ببساطة تامة ، بأنه قد صنع الرواية الأوروبية ، كما يمكنه أن يقول شيئا أكثر صدقا مما تعنيه تلك التعميمات الشاملة عادة . فقد غير ،

دون أن يكون مؤرخا بالمعنى الدقيق للكلمة ، طريقة كتابة التاريخ تماما .
وفى الدين ، بالرغم من أنه لم يكن رجلا متدينا ، كان يكمن خلف حركة
أو كسفورد ، كما قال نيومان Newman نفسه .

ولكن ليس لهذا كله علاقة بجبرمه الحالى كرواى : اذ تقوم عظمتة المستمرة
على أسس مختلفة تماما . ولن ندرك مكونات عظمتة اذا نظرنا اليه على أنه
رواى تاريخى فى المقام الأول . وقد يبدو هذا القول متناقضا : ولكنه سيبدو لنا
أقل تناقضا اذا ما ذكرنا أن بلزاك قد تعلم منه انذى أعطانا « الكوميديا
الانسانية » (★) « Comedie Humaine » وهى عمل تاريخى فقط ، اذا كانت
الصورة الواسعة التفصيلية لعصر المؤلف تعد تاريخية - اذا ما ذكرنا أن بلزاك
تعلم منه هذا من روايات ويفرلى Waverley . ولو نظرنا الى سكوت على أنه
أولا وأساسا كاتب قصص خيالية (رومانسيات) تاريخية لتعرضنا لخطر
الخلط بينه وبين حواريه اللاحقين انسورث Ainsworth وليتون Lytton ،
اللذين أبعدت رواياتهما مع رواياته الى حجرات الدراسة . وكما قال فوس
برتشت فى مقاله الرائع عن سكوت ، فى « الرواية الحية » ، فقد كان انفعاله
التاريخى . محركا لنزعتة . والشئ المهم هو أين قاده هذا المحرك .

لقد قاده الى تصوير الجوانب العامة والاجتماعية للانسان ، أى الانسان
كما تكيفه عوامل خارجة عنه ، مكانه ووظيفته فى المجتمع ، وعلاقاته بـماض
تاريخى . وشخصيات سكوت يلفها اطار من التقليد . اذ تتبادل العمليات
التاريخية والاجتماعية فى شخصيات رواياته . وقد جعل التاريخ حيا بهذا
المفهوم . ولكن التاريخ يحيا بسبب الشخصيات . ويمكن تبين ذلك فى أى
من رواياته . وليست « روب روى » ، « Rob Roy » أفضل رواياته ، ولكن
الشخصيات ، كما تظهر فى القصة ، تعلمنا الكثير . والزمن هو السنوات
الأولى من القرن الثامن عشر . أولا - اذا تجاهلنا ، لأسباب تتضح فيما بعد ،
فرانك أوسبالديستون Frank Osbaldistone نفسه - فهناك والده التاجر
اللندنى ، الذى ينتمى الى حزب الأحرار . ثم هناك كاتب مستر أوسبالديستون ،
أوين Owen ، الذى يعيش ويفكر كلبية بأسلوب عمله ككاتب . ونتجه الى
الشمال ، الى الحدود ، الى مقر مستر أوسبالديستون ، مقر العائلة ، حيث
كانت عائلة عم فرانك ، سيرهيلد براند Sir Hildebrand ، تفنى حياة لا يمكن
أن يكون قد طرأ عليها أى تغيير منذ العصور الوسطى ، حياة تكاد تكون حيوانية ،
مكرسة للصيد ، والأكل ، والشرب ، والنوم . وهم كاثوليك ويعاقبة ، ومفناح
كافة تصرفات أعضاء العائلة أولئك الذين يسمون فوق الفظاظ العامة ، راشلى
Rashleigh وديانا فرنون Diana Vernon ، هو أخلاص متطرف غيور

(★) الكوميديا الانسانية : يطلق هذا الاسم عادة على مؤلفات بلزاك وهو رواى فرنسى

شهير .

للبابا والدعى (★) • وللتقى ، فى أوسباليستون ، بالبستانى أندور فيرسيد-
Andrew Fairside ، وعندما يجب دور بارترديج أوسانكو بانزا أمام فرانك
يصبح مثارا للملل ، ولكنه ، كما نلقاه أول مرة ، كشف يدهش للفلاح فى
جوهره : وهو يحرز النجاح فى حياته بفضل من ريفيته ذاتها • ونؤدى ريادة
للشريف أنجلوود Ingleswood ، مأمور الضبطية القضائية ، وهو ما هو
عليه لأنه اختار ، فى إقليم تغلب عليه اليعقوبية ، حكم أسرة هانوفر •
وللتقى - دون أن نعرف أننا قد فعلنا ذلك قبل - بروب روى نفسه ، وهو
أيضا ، فى كافة تصرفاته ، نتاج أحداث تاريخية معينة •

وليست بنا حاجة أخرى الى انتقاء شخصيات الرواية • والمراد أن جذور
جميعها تمتد فى أكثر الأنواع المحسوسة من انواق المادى ، واقع الحياة الذى
شكلته قوى الطبيعة ، واقع العمل ، والمهارات والمهن التقليدية • تلك الحقائق
تعطىها واقعيتها • والشئ الملفت للنظر هو أن هذه الشخصيات نادرا ما تكون
شخصيات مسطحة ، امتدادا لأنواع ثيوفراستس Theophrastus ، وهى
عادة تتدفق بالحياة ، قادرة على إثارة دهشتنا • كيف ذلك ؟ ينجم هذا جزئيا
عن فراسة سكوت البديهية فى القوى الطبيعية والمهن التقليدية ، وجزئيا عن
حدة تصويره لشخصياته من خلال حديثها • وانه لمن الشائع فى نقد سكوت
القول بأنه كان يعالج شخصياته من الخارج ، ويعرض ، اذا جاز لنا القول :
النظرية الشائعة عنها • وقد كان ذلك ، مع ذلك ، أقرب الى ما فعله مؤرخ
مثل ماكولى Macaulay مع شخصياته • ولكن سكوت يفعل ذلك متحريرا المهارة
التامة فى التفاصيل ، جاعلا شخصياته من التفرد بقدر يستطيع معه دائما -
او ما يكاد يكون دائما ، فقد كانت هناك انفعالات خاصة بعيدا عن متناوله
تمام البعد - استنتاج حياتها الماخلية •

وقد أدرك سكوت ، كما لم يفعل أى روائى انجليزى آخر ، العلاقات
العضوية التى تربط بين الانسان ، والانسان والمكان ، والانسان والمجتمع ،
والانسان وماضيه ، الماضى الموضوعى للتاريخ • وقد مكن له من ذلك ،
جزئيا ، كتابته عن الماضى ، اذ كان ، على محمل ما ، يعالج الحياة
كشئ منته ، عملية تامة ، وقد كان هذا بلا شك ، وبالرغم من أنه كان مصدرا
للكثير من قوته ، نقطة ضعف اذا ما حكمنا عليه وفقا لأسمى المعايير ، تلك
التي أرساها ، على سبيل المثال ، تولستوى Tolstoy فى « الحرب والسلام »
« War and Peace » وليست المقارنة فى غير موضعها ، لأن سكوت أيضا هو أحد
الانبساطيين العظام فى الأدب ، وكان مثل تولستوى أستاذ لما هو عادى •

(★) ابن أو حفيد جيمس الثانى الطالب بعرش انجلترا •

وعلى أية حال . فقد أحرز سكوت فى أسوأ مهاويّه نجاحا بالغاً . وكان . فى أعظم مستوياته ، كاتباً ملحمياً ، وعندما نتأمل فقرات خاصة معينة ، مشاهد القتال العظيمة تلك ، مثل وصف الكمين فى « روب روى » ، والمعارك الدائرة الرحى فى « الحليقة القديمة » Old Martality ، أو العصف بالسجن فى « قلب مدلوثيان » « The Heart of Midlothian » ، يتضح لنا فى الحال ما كان يدين له به روائيون مثل تولستوى وستندل Stendhal

وقد وصل الى التراجيديا مرتين فقط ، على ما أعتقد : فى قصتيه القصيرتين العظيمتين فى « سجلات كانوا نجيت التاريخية » « The Chronicles of the Conengate » أرماة هايلاند « The Highland Widow » ، و « سائقا المواشى » « The Two Drovers » وهما تعلماننا الكثير ، لأنهما مأساتان ناجمتان عن الشخصية القومية التى شكاتها الظروف التاريخية ، التى يعرضها كقوى ليست أقل فى موضوعيتها من أى شئ فى هاردى . وعندما نقرأ قصة مثل « سائقا المواشى » ، أيضاً ، نستطيع ادراك ما كان سكوت يعنيه لجيل لاحق من الكتاب الأوربيين ، لـ « ميريى » « Merimee » ، على سبيل المثال ، ورائعته ، « ماتيو فانكون » « Mateo Falcone » وإذا نظرنا الى روايات سكوت فى ذاكرتنا ، الى رواياته الاسكتلندية على أية حال ، وهى أفضل رواياته ، فنحن نجنى الى اعتبارها مؤثفاً واحداً واسعاً . فهى تتحد فى الفكر على شكل صورة ملحمية عظيمة ، حتى أنه لا يسهل دائماً تذكر الأحداث الدقيقة فى كل رواية على حدة ، ويبدو أن شخصيات مثل دينز Deans العجوز ، وأولديك Oldbuck والبقية ، تعيش جنباً الى جنب مثبتة فى اطار واحد . وهذا أيضاً دليل على أن المؤلف كان أكثر اهتماماً بخلق الشخصيات منه بتكوين مؤلف شكلى ، أى أنه ، وفقاً لوجهة النظر الحديثة ، قد أنجز فقط نصف عمله كروائى . والواقع أن سكوت يحقق شيئاً عميقاً فى جدهته فى القصص الخيالى ، ولكن استخدامه للطرق القديمة كان يكبله كروائى طيلة الوقت . وقد استخدم حبكة روائى القرن الثامن عشر القديمة المركبة ، وبطلها الشاب الذى تنسج حوله خيوط الأحداث وعنصر التشويق الغرامى الرومانسى . وقد مد ثقل سكوت الهائل فى عمر هذا النوع من الحبكة نصف قرن آخر من الزمان فى الرواية الانجليزية ، وكان هذا مضرراً لها ، لأن فيلدنج كان هو الوحيد من بين كافة روائيينا الذى أحسن استخدامها . وتنسج حبكة سكوت بالفقر ، حتى أنه يكاد يكون من المحتم فى قراءتنا له أن نستشعر خيبة أمل بعد النصف الأول من الكتاب . فالنصف الأول من « الأثرى » ، و « روب روى » ، و « الحليقة القديمة » و « جاى مانرنج » « Guy Mannering » بل حتى الثلاثة أرباع الأولى من « قلب مدلوثيان » رائعة – ثم انظر كيف يحل مؤلفها الألغاز ، التى كان هو نفسه قد عقد خيوطها على نحو يتسم بالاستهانة ، بآلية بالغة .

وكان سكوت نفسه يعرف ذلك . وفي مقدمته لـ « ثروات ينجل »
 «The Fortunes of Nigel» يستشهد بقول دريدن : « باختصار يا سيدي ،
 فأنت تتفق في الرأي مع بييز Bayes » فيما تهم الحبكة ، الا لتورد الأشياء
 الجميلة ؟ » ولكنها أوردت أشياء لم تكن على هذا القدر من الجمال ، أشياء
 كان سكوت نفسه لا يعرف عنها شيئاً ولا يبالي بها إطلاقاً . وقد جعلته
 يضع بطله وبطلته الرومانسية ، في قلب قصصه الخيالي . ان البطل الرومانسي
 مقضى عليه بأن يكون شاحبا ، وربما لم تكن شخصيات سكوت أكثر شحوبا
 من نيكولا نكلبي ، والبطل الوحيد الذي يبدو لنا حيا هو ريفزودو Ravenswood
 في « عروس لامرمور » «The Bride of Lammermoor» ، وهو يعيش ،
 كما نوه الى ذلك مرارا ، في شخصية النبيل الذي جرد من أملاكه ، وليس
 في شخصية العاشق الرومانسي أو الجنسي . ونحن نراه ، محقين في ذلك
 بما فيه انكفاية ، ككاتب رومانسي عظيم ، الى جانب بيرون ، في الواقع ،
 الشخصية الرئيسية في الحركة الرومانسية الأوروبية . ولكنه لم يكن رومانسيا
 على طريقة بيرون ، فقد كان الانفعال غريبا عنه ، فهو يكتب كرجل محترف
 صلب الرأي ذي ادراك عادي ، قيمه هي قيم مجتمع مستقر سنتها التقاليد .
 وهو يقبل ، مثله في ذلك مثل فيلدنج وجين أوستن ، على العالم . ويواجه
 الحياة باتزان ودون أوهام . وتحمده ، عن طيب خاطر ، القيود والحدود التي
 يفرضها المجتمع على الفرد . وقد يجوز لنا القول بأنه ، اذا كان الرومانسي
 يؤخذ على أساس الانفعال الجنسي فقط ، فقد كان سكوت روائيا لا رومانسيا
 عظيما . ولكنه كان أي شيء الا أن يكون غير شاعر أو محقق للعناصر اللا عقلية
 في الحياة . فقد أخذ وهذب الخواص اللا طبيعية في روايات مسز رادكليف
 القوطية ، واستطاع في قمة نجاحه أن يثبت جنورها في الواقع . وقد مكنه
 شيثان من ذلك : محافظته على القديم ، وحقيقة كونه اسكتلنديا . وكان
 يعالج كل ما كان له وجود في الماضي باحساس لا يمكن وصفه الا بالورخ .
 يقدس الماضي لكونه ماضيا ، وفي حضرة ما أجازه الماضي ، كانت معتقداته
 الخاصة تصبح غير ذات انتماء . خذ ، على سبيل المثال ، وصفه لافتتان لويس
 الحادي عشر Lewis XI بانصور المرسومة في قبعته ، في « كونتين ديروود »
 «Quentin Durwood» : يصف «سكوت ذلك برصانة وصدق ، وهو يدعو
 خرافة ، ولكنه لا يعمد الى التهكم أو الضحك ، وانما يكتفي بالتقرير التفصيلي .
 وهذا هو موقفه المعتاد من طقوس واحتفالات الكنيسة الكاثوليكية ، وصار ،
 في النهاية ، لرصانة تقبله لشكل ديني لم يكن هو نفسه يدين به صار له
 تأثير ثوري . وقد جعل تقبله ووصفه الهاديء لأساليب العبادة التي كانت
 تبدو فيما مضى لجمهور قرائه الانجليز على أنها أساليب عبادة بالغة الغرابة ،
 بل شاذة . جعلها تقبله تبدو طبيعية . كما تقبل على نفس الموال تعصب
 الكلفانية الديني وما يتمنخض عنه من تشويه وتطرف في الشخصية .

وقد فعل ما يشبه ذلك مع اللاطبيعى على مستوى الفن الشعبى .
وهنا كان حقيقة كونه اسكتلنديا أهمية قصوى . فقد استطاع أن يسيل
نبعا من الخرافات ذات الشعبية القومية ، خرافات ما زالت حقيقية وفعالة .
وعبر عما وجدته بأسلوبها هى . و « عروس لا مرمر » هى ، من نواح عدة ،
خليط من الخواص القوطية والرومانسية التقليدية . ولكن فلنتأمل « الساحرات »
الثلاث فى فناء الكنيسة :

« ان السيد رجل صريح وجواد » ، قالت أنى ونى ، « وانسان وسيم -
عريض المنكبين ضيق الصدر » سوف يكون جثة حسنة المنظر ، كم أود أن
أقوم بلفه فى الأكفان » .

« انه مكتوب على جبينه ، يا أنى ونى » ، أجابت رفيقتها التى تبلى
من العمر ثمانين عاما ، « انه لن تمسه يد امرأة أو حتى رجل - ومن تنزل
به ضربة مميته ، فلتستغلى ذلك ، فأنا على يقين منه » .

« هل سيكون مصيره الموت فى ساحة القتال اذن ، يا ايلسى جورلاى
Ailsie Gourlay ؟ » لا تسألينى فى الأمر أكثر من ذلك - فلن
يحظى بهذه المنة » ، أجابت الحكيمة .

والحيزبونات الثلاث ، هن ، على محمل ما ، شخصيات تقليدية ، فمن
الواضح تماما أنهن يستقن من « ماكبث » Macbeth . ولكن سكوت يتخطى
هذا الاستقاء تماما باستخدامه للغة المحلية : فنحن فى حضرة ما يمكننا وصفه
بـ « السلالى » ، وهذا يعنى أنه قد أضفى على اللاطبيعى واقعية لم يحظ بها
أبدا فى الرواية القوطية . وقد شمل قصص سكوت الخيالى جزءا حقيقيا من
التجربة انقومية الحية .

وتشبه الشخصيات الغريبة الأطوار اللاعقلية التى تعاني من الجنون
أحيانا ، والتى تلازم رواياتها ، ولها أهميتها البالغة فى تنفيذ حيكاته ، شخصيات
مثل ميج ميريليز Meg Merrilies ، ومادج ويدفير Madge Wildfire ، وأما ،
بل حتى أدى أوتشكلتري Edie Ochiltree - تشبه هذه الشخصيات نوعا
ساحرات « عروس لا مرمر » . فهى ، أو تكاد غالبا أن تكون ، عناصر .
وسكوت يتقبلها ، وأنه لمن ما يستحق الملاحظة أن وجود هذه الشخصيات لا يسبب
أية دهشة حتى لأكثر شخصياته صلابة فكر ، جوناثان أولدبك ، على سبيل
المثال . وهو لا يحاول تفسيرها كلية اطلاقا ، ويعود عليها هذا بتأثير أكبر .
وهى على راحتها على نحو يثير الدهشة فى عالمه ذى الفهم العام الدنيوى ، وتكيف
الأحداث التى تجرى فيه . فهى فى الواقع صور مسرحية لجوانب الحياة تلك
التي تقع خارج نطاق العقل ولا يمكن ايجاد تفسيرات عقلية لها .

وهي تتحدث دائما باللغة المحلية ، ولغتها لغة سلالية بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهي في الواقع نباتات عضوية من الأرض الاسكتلندية . ونلقى في هذا مفتاحا آخر لفشل سكوت مع الفتية والفتيات الرومانسيات : فهم ، عادة ، يتكلمون الانجليزية ، انجليزية جامدة لا حياة فيها . وحوار شخصياته بوجه عام لا يتسم بالحياة الا عندما تستخدم اللغة المحلية . وعندما يحدث ذلك ، فليس من السهولة بمكان تخيل حوار أكثر خصوبة . وعليه ، فليس من الصدق في شيء القول بأن سكوت كان يعجز عن خلق شخصيات نسائية . فهو يخلق شخصيات نسائية باللغة الحيوية طالما هن اسكتلنديات يتكلمن الاسكتلندية . وهناك استثناءات بطبيعة الحال : ديانا فرنون بطلة رومانسية باللغة الحيوية . ولكنها تتسم بالحياة الطاغية ، ليس لأنها نحب فرانك أوسبالديستون ، وانما لأنها امرأة عملية ، تتمتع بذكاء كذكاء الرجل ، مكرسه لقضية خارجة عن ذاتها . وفلاحات سكوت هن دائما مثار الاعجاب . جيني دينز Jeanie Deans في « قلب مدلوثيان » ، رائعة ، وهي في بساطتها ، وفي هيبتها الفطرية وشجاعتها الأدبية واحدة من بطلات القصة الخيالية العظيمة . ولكن سكوت يحقق نفس القدر من النجاح مع شخصياته النسائية على مستوى منخفض . فهناك رواقه الشاسع من الفلاحات ، بائعات السمك ، الخادومات العجائز ، زوجات التجار ، والفتيات الخادومات - خادمة مس بيليندن Miss Bellendea ، جني دينسون Jenny Dennison ، في « الخليقة القديمة » على سبيل المثال ، يبدو لي أنه قد مرت سنوات طوال قبل أن يأتي أحد من الروائيين الانجليز بمثل هذه القطعة الرائعة من الواقعية الفكاهية . وعندما كان سكوت يعالج الكتابة بلغته الاسكتلندية كان يتحرر من المحظورات التي تقيد الروائيين جنوب التخوم (تخوم اسكتلندا) . وكان سكوت بطبيعته رجلا ذا فكر تقليدي ، ولكنه لم يكن فكر الطبقات العليا ، ولم يكن فكر شخصياته كذلك الا عندما تنطق بالانجليزية الطبقات العليا .

وكان موقف سكوت من شخصياته ، مثل تقبله للعالم الذي كان يعيش فيه ، أشبه ما يكون بموقف تشوسر . فكتابته باليسر ، وهو ينقل احساسا بأنه على راحتته ، في عالمه ، كل عالمه ، وهو احساس نادر في القصص الخيالي الانجليزي . وكان سكوت يتقبل ويصور ، بطريقة طبيعية تماما ، ضدييات الطبقة ، وكما يقول بيجهوت ، في مناقشته لمعالجة سكوت للفقراء : « انه يتعاطف مع مجهوداتهم الساذجة ، وأتراحهم وأحزانهم البسيطة . وهو لا يرهق نفسه أو يثير ابتسامةهم المتسائلة بخطط نظرية تتحدث عن تفريغ مستحيل ، فهو يستغل الحياة المهيأة له ، قدر ما يستطيع ، ويجعلها ، بفضل تعاطفه المتفائل ، حياة أفضل . حياة قاسية تلك التي يبدو أن شخصيات كثيرة من شخصيات سكوت تحياها ، ولكنه بقدر ، ويحمل قراءه على تقدير القيمة الكاملة للمشاعر الطبيعية ، والأفكار الساذجة ، والحكمة السارية » .

ويبدو سكوت ثانية لا رومانسيا . وهو في الواقع فكاهي صلب ، كما لابد وأن يكون أولئك الكتاب الذين يتقبلون العالم على نحو ما فعل . وهو يجد متعة في المعاييب والخواص الشخصية ، في التضاد بين رؤية الانسان لنفسه وحقيقته . و « الأثرى » مثال طيب ذلك ، في شخصية الأثرى نفسه ، وشخصيتها أخته ، وسير آرثر Sir Arthur المترفع الغر ، بعلاقته بـ الأثرى التي تتسم بالتوتر الدائم ، والتي تكاد مع ذلك أن تكون علاقة طفيلية . وكل هذا سهل ، طبيعي ، ينبعث مباشرة من فهم الشخصية ، ولكن المحاولات الفكاهية العامة ، وخداع دوسترسويفل Donsterswivel لـ سير آرثر ، دونها جوده بكثير ، وهي في الواقع تتسم بالسخف عامة .

وتوجد زبدة مؤلفات سكوت في القصص الخيالي الذي استلهمه من حياة وتاريخ بلده : « جاى مانرنج » ، و « روب روى » ، و « الأثرى » ، و « الخليقة القديمة » و « قلب مدلوثيان » و « بثر القديس رونان » ، وبعض أشياء في « عروس لامر مور » وعندما كان يكتب عن أحداث ومشاهد وشخصيات خارج اسكتلندا ، كان ذلك يجرده من تسعة أعشار قوته ، بالرغم من أن « كونتن ديروود » ما زالت رائعة وذلك لدراستها لـ لويس الحادى عشر وكصورة لانهييار النظام الاقطاعى في فرنسا .

والشئ الذى نقدره في سكوت هو رواق شخصياته العظيم ، شخصيات شكلها ماض تاريخى حى ، وصاغتها قوى الدين والصراع الدينى ، شخصيات بطولية مثل كليفرهاوس Clavernouse صور فكاهية للشذوذ تنمو حول نواة صلبة من الحكمة العمامة مثل جوناثان أولديك ، صور للتعصب مثل بلفور أوف برلى Balfour of Burley ودينز العجوز ، وكل الخط الطويل من الشخصيات الثانوية التي أحكم تخيلها مثل سيد دمبيدييس Laird of Dumbiedikes وسرجنت بوثول Sergeant Bothwell . ويستغلها سكوت في بعث ماضى البلد حيا وتصويره بطريقة ملحمية وفكاهية على التوالى .

وسكوت هو أحد الروائيين العظام الناقصين ، وعيوبه هي تماما أكثر العيوب تنفيرا لذوق عصرنا هذا . وقد كان تأثيره على الروائيين الانجليز اللاحقين سيئا على الغالب . وقد كان هو ، باكتسابه لجمهور شعبى على نحو يحدث مع أى روائى من قبل ، الذى جعل للرواية احترامها . وربما كان لمواطن الضعف عنده علاقة بذلك . وعلى أية حال ، فقد عمد خلفاؤه الى محاكاة عيوبه أكثر من مميزاته . وشجع كتاب من أمثال ديكنز على التفضيل الانجليزى للحبكة الهوائية المعقدة التي أخذها فيلدينج عن المسرح ، وساعد على ارساء أبطال وبطلات رومانسيات غير حقيقيات كتقليد . وقد أصبحت لعيوبه الشكلية وتراخيه الفنى ، في الواقع ، سطوة على الرواية طوال جيلين من بعده . وقد يكون هذا هو الثمن الذى كان على الرواية أن تدفعه كي تصبح اللون الأدبى الشعبى

في انجلترا العصر الفكتوري ، ولكن مما له مغزاه أن الروائيين الاوربيين العظام لم يحدوا حذوه في هذا . وإخال ، بالنظر الى انجازات بلزاك ، وميريمى ، وتولستوى ، أنهم فهموا حقيقة اسهامه في نمو الرواية بأكثر مما فهم الانجليز ذلك .

٤

كان من نتائج نجاح سكوت الشعبى الهائل انه جعل الرواية الاسكتلندية ذاتها أمرا ممكنا . ورغمما عن أن سكوت كان أعظم الروائيين الاسكتلنديين في زمنه ، فانه لم يكن الروائي الاسكتلندى الوحيد . ولكن كان على «ويفرلى» أولا أن تغزو العالم - واسكتلندا - قبل أن يستطيع الناشرون حتى فى أدنبرة ذاتها تصديق أن الروايات التى تدور حول الحياة الاسكتلندية قد تكون مشروعات تجارية تستحق العناء . نشرت « ويفرلى » عام ١٨١٤ ، ولكن سوزان فرير Susan Ferrier كانت قد فرغت من روايتها « الزواج » «Marriage» فعلا قبل ذلك بثلاثة أعوام ، وعندما انتهى جون جولد John Golt من كتابة « مؤرخات الأبرشية الحولية » «The Annals of the Parish» عام ١٨١٣ ، أكد له كونستابل Constable بأن القصص الخيالى الاسكتلندى لا يلقى رواجاً . وعليه فقد كان نجاح مس فرير وجولد دليلا على نجاح سكوت نفسه .

وسوزان فرير (١٧٨٢ - ١٨٥٤) هى مثال لموهبة رائعة لم تأخذ نفسها ، بالقدر الكافى ، مأخذ الجد أبدا . وتمثل « الزواج » التى نشرت عام ١٨١٨ الروايات الثلاث التى كتبتها . وهى محيرة فى خلطها للتقليدى تماما والسلاى حقيقة . وكانت مس فرير من ناحية صورة مؤنثة حسنة الطباع من سمولت ، ومن ناحية أخرى صورة مصغرة من ماريا ادجورث فى أكثر أخلاقياتها تعليمية . والكاتبة التى لا تربطها بها أدنى علاقة تشابه ، رغما عن كل ما قد ذهب اليه بعض النقاد ، هى جين أوستن . ويمكن العثور على أصل « الزواج » فى خطاب كانت مس فرير قد سطرته الى صديقة كانت تزمع مشاركتها فى التأليف : « لا أذكر أننى رأيت أبدا الانتقال المفاجئ لسيدة انجليزية رائعة الجمال كريمة المحتد ، تعتقد أنها تستطيع التضحية بكل شئ من أجل الحب ، الى مسكن من مساكن هايلاند المنعزلة التى تعوزها أسباب الراحة ، بين أخوات طوال ذوات شعور حمراء ، وعمات ذوات وجوه كالحة . ألا تظنين أن هذا استهلال حسن للرواية ؟ » وهو استهلال حسن فى الواقع . والفصل الأول ، وهو نقاش عن الزواج بين ليدى جوليانا Lady Juliana الشابة الحمقاء المتكلفة ووالدها الدنيوى الطاغية لورد كورتلاند Lord Courtland

يتسم بالزوعة ، وكذلك المشاهد التالية مباشرة ، والتي تصف المتاعب البالغة التي تكابدها ليدى جوليانا التي تتزوج من الابن الثاني - الذي حرم من الارث - لسيد من هايلاند ، فى قلعة جلنفرن . انها لهو رائم ، اذ تخلق مس فرير مجموعة من الشخصيات الهايلندية (نسبة الى « هايلاند ») البشوشة المضحكة ، العمت الثلاث مس جاكى Miss Jackie ، ومس جريزى Miss Grizzie ، ومس نيكى Miss Nicky ، والسيد العجوز ، وليدى ماكلافلين Lady McLaghlin وسير سامبسون Sir Sampon وليس هناك حذق فى كوميديا تضارع الارادات هذه ، التي تنتهك فظاظات الحياة الساذجة فى هايلاند ، دائما فيها ، مشاعر ليدى جوليانا . انها الاستغلال الجسور على مستوى ال « فارس (★) » لفكرة كوميديا طيبة ، وهي تجد متعة فى تنفيذها . ولكن ، على مر الايام ، عندما تحقق ماري Mary ابنة ليدى جوليانا التي تشبهها تمام الشبه ، والتي كانت قد تركت فى هايلاند بينما آبت أمها الى المجتمع الطرازى فى لندن - عندما تنضم ماري الى والدتها ، تتغير طبيعة الرواية . ومارى اذ ذاك فتاة فى سن المراهقة مخلوقة ذات فضيلة مستحيلة تعرف الصواب دائما ، وهي فى الواقع انعكاس لـ بيلندا عند مس ادجورث . وليس ذلك لأن قدرة مس فرير البالغة على اكتشاف السخافة والتصنع قد خدلتها ، ولكنها غير ذات فعالية عندما يمس الأمر ماري ، وعندئذ تصبح « الزواج » رواية تقليدية باهتة تماما .

يتبقى هناك ما يعوض عن ذلك . هناك مشهد رائع لاجتماع أدبيات فى باث ، يحللن فيه بافتتان طبيعة عبقرية بيرون . وهناك أيضا ، شخصية واحدة ذات انجاز حقيقى ، دكتور ردجيل Dr. Redgill النهم . وانه لدليل على ما أصابته مس فرير من نجاح فى تصويره أنه يمكن تخليه بين تجميعات بيكوك Peacock لناشدى اللذات ، كما يحدث عندما يتحدث عن أطعمة الافطار فى اسكتلندا :

« ولكن أطعمة الافطار ! ان هذا هو ما يعرض البلد - ولكل بلد أوجه تفوقه الخاصة . هناك فى أرجلشير تحصل على أسماك رنجة لوتشفين - الرجلة ، الشهية ، اللذيذة ، الخارجة من الماء لتوها ، تتفتت من فرط الدسم - تذوب كالزبد فى فمك . وفي ابيرد نشير تحصل على سمك الحساس (★★) المدخن وله مذاقه الخاص ، وطعمه بالغ اللذة - ما يكفى من الملح فقط لجعله حريفا ، دون أن يجعل العطش يستبد بك . وهناك فى برتشير سلمون تاي المقدد ، القصم ،

(★) فارس : Farce : مسرحية أو موقف مليء بالمواقف والأحداث الفكاهية المضحكة الغير محتملة ، وتستهدف اضحراك الجماهير .
(★★) ضرب من سمك البكلاه .

الطرى - قطعة بالغة الروعة - ثقيلة بعض الشيء ، ولكن هذا يمكن معالجته بسهولة بملء ملعقة من ويسكى أثول . وتحصل فى الأماكن الأخرى على لحم الضأن البديع فى شكل قطع من الفخذ ذات مذاق جميل ، وكعك الدقيق ، الناعم الأبيض ، وكعك الشوفان ، الرقيق الهش ، والمولاد والمربى من كل نوع ، و - لكنى أستميحك عذرا ! - كنت تتحدثين يا صاحبة الصون فى موضوع صحة هذه الفتاة . . . »

أحد الأشياء الرائعة فى مس فرير هو حيوية القرن الثامن عشر التى تشيع فى ثنايا تصويرها للسلوك . ويصدق هذا أيضا عن جونت (١٧٧٩ - ١٨٣٩) . ولم يوغل أى منهما فى أى شىء شبيه بكوسيدا سمولت القاسية ، ولكن معالجتهما للحياة كانت لا تزال هى معالجة الكاتب الفكاهى الذى ينصب اهتمامه على الخارجيات . وتخلو كتاباتهما من انعاطفية التى كانت قد لوئت الرواية الانجليزية ، والتى كان مقررا أن تعقب ذرية تثير الاشمئزاز فى مؤلفات كتاب أخريات القرن التاسع عشر الاسكتلنديين . وهناك بدلا من ذلك فهم مكنين لحقائق الواقع اليومى وسمات سلالته فى تصويرها تذكرنا بأننا أكثر قربا من اسكتلندا بيرنز Burns منا لاسكتلندا . سير هارى لودر Sir Harry Lauder وسير جيمس بارى Sir James Barrie ورواية جونت الأولى « مؤرخات الأبرشية الحولية » مثال طيب لذلك . من الواضح بمكان أن مؤلفها شرع فى كتابة شىء يمثل صنوا اسكتلندا لـ « قس ويكفيلد » : لكن الناتج كان كتابا يختلف تمام الاختلاف . اذ لا يتمتع مستر بولد هويدر Baldwhidder الموقر بشىء من سحر دكتور بريمورس ، ولكنه يقوم بسرد الرواية على نحو يتسم بالتأثير البالغ ، الرواية ليست سوى تاريخ أحداث أبرشيته أثناء مدة خدمته منذ توليه أمر الأبرشية عام ١٧٦٠ حتى تنحيه عام ١٨١٠ ، و « مؤرخات الأبرشية الحولية » هى مثال مبكر للرواية التسجيلية ، وبينما يوجد فى الرواية عدد قل أو زاد من الشخصيات فإن البطل الحقيقى هو أبرشية دالميلنج نفسها . وهنا فن رواية جونت ما تزال انجازا مبرزا ، لأننا نرى فى تفصيل كبير ، وعاما بعد عام ، التغيير من مجتمع ريفى جامد يعيش فى عزلة الى مدينة صناعية مشغولة تحتل مكانها فى التيار الرئيسى للتاريخ الاجتماعى والاقتصادى فى عصرها ، بمصانع القطن ، والعمال الأيرلنديين والعمال اليعاقبة(*) وكنيسة منشقة ، بل حتى قس كاثولىكى أيرلندى يقوم بالقداس . وهى أول رواية أعرفها بالانجليزية تتناول تأثير الثورة الصناعية فى المجتمع الريفى كتبت وقت حدوثها تقريبا . ودالميلنج قرية حية ، وسكانها أشداء :

(*) نسبة الى اليعقوبيين وهى جمعية ثورية اشتهر أمرها ابان الثورة الفرنسية .

وتخلف « مؤرخات الأبرشية الحولية » الانطباع بأنها تصوير صادق لحياة عصرها . كما أنها لم تحرم الفكاهة . ومثال لذلك وصف وفاة مستر كايين Mr. Cayenne ، الأمريكى العنيف الموالى للملكية ، الذى استقر به المقام فى الأبرشية وأقام أولى طواحينه هناك .

« بعد أن جلست بعض الوقت ، استطاع أن يرفع رأسه كما لو كان مستهزئا ، ونظر الى بطرف عينه ، التى رأيتها متألقة ثابتة . « يا دكتور » ، كان دائما يدعونى كذلك رغم أننى لم أحصل على هذه الدرجة ، « انى سعيد برؤيتك ، تلك كانت كلماته التى فاه بها بشئ من الصعوبة .

« كيف حالك ياسيدى ؟ » أجبته بلهجة متعاطفة . « بالغ السوء » ، قالها كما لو كنت أنا السبب فيما يعانى . ومس الجزع شغاف قلبى أن أسمع أنه فى هذا الحال البالغ السوء ، ولكن بعد وقفة قصيرة وجهت حديثى ثانية قائلا أننى « آمل أنه سيتحسن سريعا ، ويجب أن يتذكر أن الله يجرب من يحبهم » .

« فلتتخطف الشياطين مثل هذا الحب ! » كانت تلك هى اجابته المحنقة ، والتى كان وقعها على كضربة على الجبين . وعلى أية حال ، فقد كنت عازما على أن أقوم بواجبى ازاء الخاطيء التعس ، وليقل ما شاء . ولذا ، فقد انحنيت تجاهه واضعا يدي على ركبتى ، وقلت فى صوت شفوق . « حقيقة ياسيدى أنك تعاني ألما هائلة ، ولكن رحمة الله لا حدود لها » .

اللعنة على اذا كنت أصيدق ذلك ، يادكتور . « أجاب الملحد المادى المحتضر . . . »

وليس بالامكان أن نعطي « مؤرخات الأبرشية الحولية » ، داخل حدودها ، من التقدير أكثر مما تستحق . وتعانى « الوقف » « The Entail » الأكثر طولا وتركيبا من طبيعة الحكمة الهوائية . ولكنها مع ذلك مؤلف مرموق . وهى مثال مبكر لرواية ال « ساجا » ، تغطي ثلاثة أجيال من حياة أسرة واحدة . والشئ الذى يثير الاهتمام خاصة هو مرقف جرلت من قصته وشخصياته . وموضوعه هو الشح وشهوة امتلاك الأرض ، المجهودات التى يبذلها كلود ودكنيشو Cloud Walknaishaw أولا ، ثم ابنه الثالث جورج George لاستعادة وزيادة أراضى العائلة التى فقدها العائلة بسبب مضاربة الأسلاف فى مشروع دارين . والأب والابن مستعدان ، من أجل هذا الغرض ، للتضحية بكل اعتبار للشعور العائلى . والكوميديا هنا ، فى الواقع ، هى كوميديا الظروف . اذ لا يمكن لأكثر النقائص وحدانية أن تنظم الطبيعة ، بما فى ذلك الطبيعة البشرية ، ويتحقق العدل فى النهاية .

وفى هذه الرواية يمزج جولت التراجيديا بالكوميديا . وليس من الشخصيات الفاضلة أو الجذابة أكثر من شخصيات خاملة ، بينما يتصارع الأشرار والمراءون والبخلاء مع الحياة . والعبيط واتى Wattie ، الذى لا يبلغ من البله أبداً ذلك القدر الذى يتفق مع صالح جورج تصويره به - أنظر التحقيق القانونى الذى يتناول ضعف قواه العقلية ، قطعة رائعة من الكتابة الفكاهية - واتى هذا مرسوم على نحو رائع وهو يترك فينا تأثيراً حقيقياً . لكن تحفة الرواية هو العجوز جريبى Grippy التى تستطيع تصديق كل ما ترغب فى تصديقه التى تبرع دائماً فى رعاية مصالحها الخاصة والتى تتناوب على التظاهر بالتقوى والفضيلة وتثرثر دائماً بفيض كلامى جميل مستقى من الكتاب المقدس والعظات ، « انما الحياة مجرد بخار ، نفحة هواء خارجة من فوهة ابريق شاي الزمن » .

تتدفق « الوقف » بمادة الحياة الخام . وفى قراءتنا لها نرى لمحات للكيفية التى يمكن أن يعالج بها الروائيون اللاحقون الموضوع والمشهد . وكلاهما منفر حقيقة ، لكن جولت يتقبلهما بتقدير بروجل Breughel أو بيرنز الحار . ولا تنتهك واقعيته الاحساس . وقد عانى ، فى الواقع ، ككل الروائيين الاسكتلنديين ، بما فيهم سكوت نفسه ، من صغر عدد القراء الذى تفرضه الكتابة باللهجة المحلية ، لكنه كان أى شئ الا أن يكون كاتباً اقليمياً . ورواية مثل « الوقف » أكثر ارتباطاً ، من نواح عدة ، بمؤلفات جوجول بل حتى ودستويفسكى Dostoevsky فى بعض مراحلها ، منها بالغالبية الساحقة من معاصريه الانجليز .

ربما لم يكن ميكيل سكوت Michael Scott (١٧٨٩ - ١٨٣٥) الذى نشرت روايته « سجل أسفار توم كرنجل » عام ١٨١٣ ، روائياً ذابال . أخذت « سجل أسفار توم كرنجل » فى الظهور على شكل حلقات فى «بلاكوود» كسلسلة من مقالات الأسفار الوصفية . وهى فى الواقع الرواية الأصلية القديمة التى تتكون من سلسلة من المغامرات المختلفة لا يربطها ببعضها سوى حقيقة وقوعها لنفس البطل . بعد أن نقلت الى البحر . كان سمولت أستاذاً لـ سكوت ، وشخصياته هى رسوم هزلية على غرار ما كان سمولت يفعل . ولكنه كان يكتب ومن خلفه تجربة حياة فى البحر وفى جزر الهند الغربية ، وتصور رواياته تلك التجربة ، بكل ما فيها من صلابة وغشم ومزاج خشن ، بأسلوب واضح .

وأكثر منها أهمية بمكان ، الآن ، « مذكرات واعترافات خاطيء معذور » The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner (١٨٢٤) لـ جيمس هوج James Hogg . وهى ، بأى معيار كان ، مؤلف رائع ، ورواية ما كان ممكناً أن يكتبها أحد خلاف سكوت ، ونقده بالغ التأثير

لنوع من التعصب الدينى قد نعتقه أن اسكوتلندا تتميز به ، على الأقل فى القرون الأخيرة •

وخاطيء هوج المعذور ، روبرت ورنجهم Robert Wringham هو السليل الروحى للكنقانيين المتعصبين عند سكوت ، لشخصيات مثل هياكول مكليروث Habbabuk Mucklewroth أو ماكبرير MacBrier فى « الخليقة القديمة » • وهو معذور لأنه وقد أكد له أنه واحد ممن اصطفاهم الله ، ووعد بالخلاص دون قيد أو شرط ، يتخيل نفسه ، كما لو كان حقيقة ، متحررا من القيود العادية والأخلاقية • ويحرضه على هذا الاعتقاد شاب غامض يتعاطف معه تعاطفا غريبا منذ اللقاء الأول ، ويشجعه هذا بحجج ذات اغراء لا يقاوم ، على قتل أولئك الذين لا شك أن الله قد أنزل عليهم لعنته من قبل والذين يمكن الظن بأنهم يعملون ضد سطواته • والهدف الرئيسى لاضطهاد ورنجهم هو أخوه غير الشقيق ووريث والدهما ليرد أوف دالكاستل Laird of Dacastle ، الذى يقتل فى النهاية • ويرث ورنجهم ضياعه ، وكلما وجد نفسه يزداد شكاً فى نوايا صديقه الطيبة تجاهه كلما وجد نفسه أكثر وأكثر تحت رحمته ، حتى يقتل نفسه ، فى محاولة أخيرة منه لتحرير نفسه من سيطرة الشاب الغامض •

والشاب الغامض هو الشيطان بطبيعة الحال ، وانه لمن المشكوك فيه ما اذا كان هناك فى أدبنا تصوير أكثر اقناعا لقوى الشر • وكما قال أندريه جيد André Gide : « ان القوة التى تحركه هى دائما ذات طابع نفسى ، وبعبارة أخرى تلقى قبولا عاما حتى من المجدفين • انها النمو الخارجى لرغباتنا ونخارنا ، وأفكارنا الخبيثة ذاتها » •

وللرواية أهميتها من الناحية الفنية • هى تقع فى جزأين • يتكون أولهما مما يمكن تسميته بـ وجهة النظر العامة فى مقتل لورد أوف دالكاسل الصغير ، وفى وراثة ورنجهم وسلوكه الغريب بعد ذلك • وهو يقسم سردا للحقائق ، شيئا على غرار القصة البوليسية لا يتمخض عن حل فى النهاية ، اذ أن ورنجهم يختفى وهو على وشك القبض عليه لقتله والدته ولا يراه أحد ثانية أبدا • ويتكون الجزء الثانى من اعترافه ، وهو فضيح مدهش لزيغ وخداع الذات الدينى •

يبدو من المؤكد تماما لى أن هوج تخيل روايته كهجو • وتبدو وجهة نظره واضحة فى القصة التى سردها خادم ورنجهم عليه ، محذرا من الأحداث الغريبة التى جرت فى قرية أوتشموش ، التى خدع الشيطان سكانها فى هيئة مبشر بالغ التأثير • وهى قصة رائعة ، أحسن سردا ، وهى تساعد على انقشاع الأوهام عن ورنجهم • ولكن الشئ المدهش هو أنه بالرغم من

أن هوج تخيل الرواية كهجو - كانت دوروثى بوسى Dorothy Bussy
على حق عندما بينت لـ جيد مشابهة الكتاب لـ « صلاة هولى ويل »
« Holy Willie's Prayer » - فقد استحال « اعترافات خاطيء معذور »
إلى مستند نفسى تبدو « دكتور جيكل ومستر هيدي » « Dr. Jekyll and
Mr. Hyde » بالمقارنة معه مؤلفا أخلاقيا ساذجا .

وروائيو ذلك العصر الأيرلنديون ، الذين اتخذوا من ماريا ادجورث
وسكوت قدوة لهم ، دون ذلك أهمية بكثير . وكانت مواهبهم الطبيعية أصغر
وتفسيرهم للحياة ساذجا . كانوا كتاب أدب شعبى أكثر منهم روائيين .
وأقوم ما فى قصصهم الخيالى من أشياء هى تلك الأشياء المتعلقة بذكرياتهم
الشخصية عن الحياة الريفية وقصص « السفر البسيطة » ومؤلفات الاخوة
بانيم Banim التى ظهرت أول مجموعة منها « قصص أوهارا »
« O'Hara Tales » عام ١٨٢٥ ، مثال طيب لذلك . وقصصهما الخيالى ،
إذا حكمنا عليه على هذا الأساس ، قصص تقليدى . وتكمن أهمية قصصهما
فى ملاحظتهما وتصويرهما الجديدين للحياة . كما عرفاها ، المدين يملآن ثنايا
الحبكة . وقد اشتهرت « الجامعيون » « The Collegians » (١٨٢٨)
لـ جيرالد جريفن Gerald Griffin فى عصرها ، والواقع أنه كان هناك
امتداد لشهرتها حيث ان واحدة من أكثر الميلودراميات الفكتورية شعبية ،
« غادة القلعة » « The Colleen Bawn » قد بنيت عليها . وهى تكاد لا تقرا
الآن ، فهى طويلة ، وتنفيذ الحبكة مدفون تحت كومة من التفاصيل غير
المنتقاة ، وهى تفرد مساحة كبيرة لل فقرات الطويلة المملة التى تتناول فكاهة
الفلاحين الأيرلنديين المضحكين . وكان وليام كارلتون William Carleton
أقل اهتماما بالأيرلنديين المضحكين ، وبالرغم من ذلك ، فإن أشهر رواياته .
« فاردورجا البخيل » « Fardorougha the Miser » لا تتحمل الفحص الدقيق .
وفى قصة التسلط الذى يعانى منه أحد البخلاء والانتقام الوحشى الذى ينزله
به وبعائلته أحد ضحاياهم ، نلمح ، على نحو غير واضح ، نزعة تراجيدية
حقيقية . لكن كارلستون يسرد قصته بأسلوب الورع والفرع الاستطردى ،
مبرزا أهمية كل حدث من أحداث الرواية بتعليقه الأخلاقى . ولا يتوافر فى
أى من شخصياته الكثير من الواقعية .

دانت لاثنين من الروائيين الأيرلنديين شعبية كبيرة فى انجلترا ،
صمويل لافر Samuel Lover وتشارلز ليفر Charles Lever ، كلاهما
لنفس السبب : فقد أوغلا بقراءتهما فى مفهوم الرجل الانجليزى التقليدى
المطمئن لذاته عن الانسان والأشياء الأيرلندية . وإذا ما قورنت مؤلفاتهما
بالرواية كما كانت تكتب منه زمن رتشاردسون وكما كانت تكتب فى
اسكوتلندا أو انجلترا فى عصرهما ، فانهما تمثل تدهورا . ولا يعنى ذلك أنهما

كانا يستهدفان أن يكونا أكثر من مرفهين شعبيين . وليست « هاندى آندى » «Hardy Andy» ل لافر بحاجة الى تعليق نقدى . فهي مجرد سرد للمغامرات الهزلية للمخادم الأيرلندى المضحك الذى كان شخصية عرّفها مسرح لندن طوال قرن ونصف قرن من الزمان . وكان ليفر (١٨٠٦ - ١٨٧٢) يتمتع بموهبة أكثر نوعا . وكان محترفا على طريقته الخاصة . وقد أجمل موقفه من مؤلفاته وجمهوره فى تصديره لـ «شارلز أومالى» «Charles O'Malley» « كان النجاح الذى لقيته » هارى لوريكير «Harry L. Lorricker» دافعا لكتابة « تشارلز أومالى » ان اليسر الذى ألقى به قصصى - والواقع أن « اعترافات هارى لوريكير » ليست الا مذكرة من المواقف السخيفة المضحكة - حملنى على الاعتقاد بأننى أستطيع الاعتراف من ذلك النوع من التأليف دون أية حدود على الإطلاق . وشعرت ، أو اعتقدت بأننى قد شعرت ، بأن هناك فى داخلى معينا لا ينضب من اللهو والمرونة ، وأخذ ينتابنى احساس ضبوب مبهم بأن الانجليز عامة يعانون من مزاج قاتم ، ولهم وجهات نظر حزينة فى الحياة ، ويدينون بشكر نسبي لكل من يخرجهم من يأسهم ، ولو بطريقة عابرة ، ويثير ضحكاتهم دون أن يكلف نفسه العناء الكثير من أجل ذلك .

قصصى ملفقة ، « مذكرة من المواقف السخيفة المضحكة » : هذه هى كلمات ليفر نفسها فى وصف مؤلفاته . ان « هارى لوريكير » و « تشارلز أومالى » هما فى جوهرهما عودة الى قصص الأفاقين القديمة بعد أن تخطفت قليلا خصبيا لاستهلاك القرن التاسع عشر . وكان البطل ، فى كل منهما ، ضابطا أيرلنديا شابا ، واهنا ، فقيرا ، مستهترا ، مولعا بالنساء ، وتكون مغامراته بين ما يدعو به بالجنس اللطيف ، ومبارزاته ، ودعاباته العملية ، والدعابات العملية التى يتعرض لها - تكون مادة رواياته . وتفضل « تشارلز أومالى » (١٨٤١) روايته الأخرى كثيرا ، كما أن شخصية ميجور مونسون Major Monson ، وهى محاولة لرسم فولستاف Falstaff معاصر ، ليست سيئة البتة . ومازال لمشاهده ووترلو أهميتها . ونلمح من حين لآخر ، فى صورة الحياة فى الجيش ، وفى سادة الأيرلنديين المخمورين المرضى ، قرب ليفر من روائى أعظم كثيرا : كما لو كان المرء قد أعطى المادة الخام لجزء من مؤلفات تاكرى .

٥

يقف توماس لاف بيكوك Thomas Love Peacock (١٧٨٥ - ١٨٦٦) بمفرده وبمناى ليس فقط عن الروائيين من معاصريه - وقد كان مجرى حياته يتداخل مع مجرى حياة جين أوستن من ناحية ومجرى حياة زوج ابنته،

ميريدث ، من الناحية الأخرى - وانما أيضا عن كل سلسلة الروائيين الانجليز ، وقد قلده ولكنه لم يتعرض لمنافسة جدية أبدا . وتمتع مؤلفاته بنقاء لم يستطع أحد من حواريه مجاراته أبدا . وكانت حدوده ضيقة متزمته ، ولن يتمخض عن محاولة توسيعها سوى تدمير العالم الرقيق التوازن الذى تحتويه . وقد وصل بيكوك ، فى منحاه الخاص ، الى الكمال ، وكان له ذلك أكثر من مرة .

ليس هناك ما هو أيسر من تفسير أوجه الشبه على انها تأثيرات . وأوجه الشبه عند بيكوك واضحة : رستوفانير Aristophanes ، وايوشيان Lucian ، ورابييليه Rabelais . ومن الممكن أن يكون قد تأثر بشخصيات ثوكم و سكوير فى « توم جونز » . ولو أنه عرف ، وهو أمر غير محتمل ، مهجاة بليك Blake « جزيرة فى ضوء القمر » « An Island in the Moon » ، فربما وجد فيها سبقا على مؤلفاته هو . وعندما ننتهى من تدوين أوجه المشابهة والتأثيرات الممكنة فمعنى ذلك القول بأنه كان هجويا ، من نوع معين . وفى ديباجته لطبعة جديدة ظهرت عام ١٨٣٧ لأربع من رواياته ، يعلق بيكوك بأن بعض التفاصيل قد تبدو مؤرخة ، ولكنه يضيف :

وعلماء القوى العقلية ، والاستشرايين ، والاقتصاديين السياسيين ، ومربى النظريات فى كافة العلوم ، والمخططين فى كافة الفنون ، والحلمين المرضى والحمسين الرومانسيين ، ومحبي الموسيقى ، وعاشقى الجمال ، ومحبي الغذاء الجيد ، يتقدمون وسيتقدمون أبدا ، جنبا الى جنب مع تقدم الميكانيكيين: الذى يسميه البعض مازحين تقدم الفكر ، والسلسلة التى لا ترضى بالقديم لا يصيبها الاضمحلال . وما زال الأدباء الذين يستبجحون أسرار الحياة الخاصة يحصلون على عيش مشين وسوء صيت لا يحسدون عليه . وسطاء الزواج بدافع من النفع الشخصى ، وأولئك الذين تخيب آمالهم فى الحب والصداقة هم تنويعات ما زالت عينات منها باقية . وما زال المبدأ العظيم الحق للأقوى مزدهرا الآن كما كان أيام العذراء ماريان Maid Marian : كما لا يزال لانتظام الادعاءات الأخلاقية والسياسية والأدبية الكاذبة نفس قوة الالتزام التى كانت له قبلا : مازال حكام العالم يستشعرون محسوسات الأشياء ولا ينبئون بها أبدا من مسبباتها : وما زال الدجالون السياسيون ، وسيطلون ، يدللون لأكاسير الجهال ويمارسون الشعوذة تحت أنظار الجماهير . .

انها قائمة شاملة لضحايا بيكوك ، لكن هجوه على حسابهم ليس هجو الرقيب أو الأخلاقى . وهدفها هو الضحك ، انه الضحك البشوش المتسامح ، وكما يقول الراهب جون Friar John فى « العذراء ماريان » :

« ان أسوأ الأشياء فيها يكفى لاثارة الضحك ، حتى لو لم تكن صالحة لخلاف ذلك ، وأفضل ما فى الأسر هو أنه بالرغم من أنها قد تصلح لشيء آخر ، الا أنها لا تصلح لشيء أفضل » . ينبعث هجو بيكوك من السرور الخالص الذى يجده فى مشهد ألوان التتطفرف التى يهجوها .

تمثل أولى رواياته ، « قاعة هدلونج » Headlong Hall (١٨١٦) كل قصصه الخيالى الهجوى ، وذلك رغما عن أنها ليست أفضلها . يحتشد جمع متنوع من المفكرين - الفلاسفة ، ورجال الأدب ، والعلماء ، وموسيقيار ، ورسام ، ورسام مناظر طبيعية ، وما الى ذلك - يحتشدون عند الشريف هدلونج فى شمال ويلز . وهم يتناقشون ، ويأكلون ويشربون ، ويرقصون وفى النهاية يتوافق كل منهم مع احدى الفتيات الموجودات ويتزوجان . والفكرة من السطحية بمكان ، ولكنها آلة بالغة الفعالية لتهيئة الحد الأدنى من الأحداث الضرورية . والشخصيات أنواع فكرية ، أو أنواع من المفكرين: مستر فوستر Mr. Foster ، الذى يستهدف الكمال ، والذى يعتقد أن العالم والانسان فى تحسن مستمر ، مستر اسكوت Mr. Escot القائل بفساد الأشياء ، الذى يعتقد عكس ذلك ، ومستر جنكيسون Mr. Jenkison ، الذى يؤمن بعدم تغير الأوضاع ، والذى يعتقد بأنه يمكن قول الكثير لصالح كل من الجانبين ، ودكتور جاستر Dr. Gaster وهو قس أرثوذكسى استمال الشريف اليه بـ « حديث علمى عن فن حشو الديك الرومى » ، بين آخرين . وهم يتحدثون ، ولا يفعلون سوى القليل جدا خلاف ذلك ، ويكشفون أنفسهم فى حديثهم . اذ أن بيكوك يفرق فى المبالغة فى الأحاديث التى يعزوها اليهم تماما كما يفعل كاتب مثل سمولت أو ديكنز . لكن ما يتناوله بالمبالغة هو عنصر اللامعقولية فى الأفكار التى يعرضونها ، أو بعبارة أخرى ، فهو يصل بأفكارهم الى نهايتها المنطقية مبينا بذلك لا معقوليتها . وتكمن الكوميديا ، كما هو الأمر دائما ، فى تجاوزه بالمبالغة الموضع الذى نتوقع أن يقف بها عنده ، كما فى الحديث التالى لـ مستر اسكوت القائل بفساد الأشياء :

« كان الانسان الطبيعى الأصل يعيش فى الغابات : وكانت الدرنه (النباتات الجذرية) والفواكه تكون غذاء البسيط ، وكانت رغبته قليلة ، ولم يكن يعرف الأمراض . ولكن عندما بدأ فى تقديم الذبائح على مذابح الخرافات ، عندما بدأ يطارد الماعز والآيل ، ويحول ، بواسطة اختراع النار الضار ، لحمها الى طعام ، أطلق الترف ، والمرض ، والموت المبكر ، على العالم . وهذا هو بوضوح التفسير السليم لأسطورة بروميثيوس Prometheus وهى صورة رمزية لتلك الحقبة المخربة ، عندما استخدم الانسان ، لأول مرة ، النار فى أغراض الطهى ، وبهذا أسلم كبده للمرض الجارح . ومنذ تلك

الفترة وقامة الانسان في تناقص مستمر ، لا يخـافـ منى أدنى شك أنها ستظل تصغر وتصغر بالتدريج ، مما يرثى له ، حتى تختفى كل السلالة غير محسوسة من فوق وجه الأرض .

يزخر بيكوك بفقرات فكاهية رفيعة يفسر فيها مجموعة من الأحداث وينبئ بالمستقبل على شكل نظرية واحدة غالبية . وتكون رواياته مسرحية فكاهية لمفاهيم عصره الفكرية . ولو أردنا شيئا شبيها في عصرنا لكان علينا أن نتخيل روائيا من المقدرة الفكرية بحيث يهجو في كتاب واحد ممثلي ، مثلا ، الماركسية ، والتحليل النفسى ، وعلم النفس عند جنج Jung ، والفلسفة اليقينية المنطقية ، والكاثوليكية الجديدة ، والوجودية ، والعلم المسيحى (★) ، والرسم التجريدى . وتجعل مقدرة بيكوك الفكرية ، الى جانب الموقف المحايد الذى يبدو أنه يتخذه ، منه ناقدا مسررا لنظريات عصره ، وبما أن هناك دائما صورا من هذه النظريات ، فهو يظل ناقدا مخيفا ، وتظل مؤلفاته بفضل عمق فراسته فى تضمينات الأفكار التى يهجوها ، محلية دوما .

وعلى أية حال ، فإن « قاعة هدلونج » بالرغم من ذلك لا تزيد عن كونها هيكل بيكوك العظمى : فكل شيء هناك ، حتى القصائد الغنائية التى يغلب أن تكون جميلة ، وأغاني الشرب التى تتخلل مناقشاته الفلسفية ، ولكنها تفتقر الى السحر الخاص ، ونضارة ، وشذى ، مؤلفاته الأخيرة . وليس من السهل تحديد هذه الخاصية ، ولكنها واضحة فى روايته الثانية « كنيسة الكابوس » « Nightmare Abbey » (١٨١٨) . وربما كانت ، جزئيا ، نتاج الوعي الذى يبدو جليا فى ذلك الكتاب بالعلاقة العضوية التى تربط ما بين الأفكار وأصحابها . لأن « كنيسة الجثام » هى مهجاة عن الحركة الرومانسية الانجليزية ، التى كان بيكوك يعرفها معرفة شخصية . وبعض شخصياته على الأقل مستوحاة من الحياة : سيثروب Scythrop مبنى على شلى Shelley ، ليس فقط فى عجزه عن الاختيار بين فتاتين يحبهما حبا متساويا ، مستر فلوسكى Mr. Flosky هو كوليردج ، ومستر سيبرس Mr. Cypren هو برون . والهجو مدهش ، اذ لا يخطئ إصابة الجوانب المختلفة للرومانسية ، والابتكار مستمر ، وقد صور جانبا واحدا من كولردج على الأقل تصويرا كاملا ، ذلك الجانب فيه الذى يرد على سؤال ماريونيتا Marionetta ، « هل تتكرم يامستر فلوسكى وتعطينى اجابة واضحة عن سؤال واضح ؟ » ب « هذا مستحيل يا عزيزتى . مس أوكارول Miss O'Carroll فلم أعط أبدا اجابة واضحة لأى سؤال فى حياتى » . ولكن هناك شيئا آخر فى الرواية ، شيئا لا يقلل بتاتا من

(★) نظام لمقاومة الامراض دون علاج طبي بالاعتماد على ايمان المريض المسيحى .

قوة الهجو وانما يعطيه بعدا اضافيا . وفى الفصل الحادى عشر ، يعلن سيبرس بعد الغذاء عن عزمه على مبارحة انجلترا ، وتناقش الجماعة المجتمعة بين أشياء أخرى ، الحب ، والجمال المثالى ، والبهجة . وينتهى الفصل ، أولا ، بأغنية من مستر سيبرس :

هناك ثوران روح ،
سمة دينونة قابيل المذبذبة بانقلق ،
التي تضىء فى النفوس المظلمة المفسرة
التي تحملها كالمصباح فى قبر تويبا ،
ويعكس ذلك المصباح ، فان نارها انما تضيء
تحرق ، وتنفج وتلتهم زئزائتها ، القلب ،
حتى يرحل الأمل ، والحبور ، والرغبة ، واحدا
واحدا ، كأحلام من دخان طيفى ،
وعندما يستحيل الأمل ، والحب ، والحياة ذاتها
تراها - ذكريات طيفية - ويمضى على موتها زمن -
تشتعل النار الجائعة لامعة وحيدة ،
كمصباح الماضى ذلك الذى لا يموت ،
وعلى ضوء هذا النور الحزين ،
وحتى يصدع الزمن دقره الذى بنى من طين ،
يتأمل الفكر فى وحشة الاحساس -
ان الروح هى نصب ذاتها التذكارى .

ويليها بعد ستة أسطر قصيرة من الحوار أغنية الشرب الرائعة ، التي يغنيها رجلا الحفل المبتهجان ، مستر هيلارى Mr. Hilary ، ومستر لارنكس Mr. Larynx الموقر ، وأولى موشحاتها هي :

أيها البحارة الثلاثة : أى رجال انتم ؟
نحن مقلاء : جوثام (★) الثلاثة
اين نستطيع الافراط فى الشرب ؟
كى نبعد القمر بعيدا عن البحر .
الكأس معبد ، والقمر مفسى .
والنبيد المعتق هو حاجتنا ،
والنبيد المعتق هو حاجتك .

(★) مدينة فى انجلترا يتصف أهلها بالحق واما قيل عن أحد أنه حكيم من جوثان فذلك
يعنى اتصافه بالحق .

وليس الأمر مجرد أنه يضع الأغاني التي تناقض حالاتها النفسية بالقرب من بعضها البعض ، أو أنها ، كما في كل روايات بيكوك ، تشبع الحوار بالهواء وتجعله يتدفق بحيوية تضيف الى حيوية النص ، حتى أننا ، عندما نسترجع رواية من روايات بيكوك ، فإن أول ما نتذكره هو مرح راقص أكثر منه هجو للأفكار . وهذا في حد ذاته كثير ، ولكن هناك ما هو أكثر . فإن أغنية مستر سيبرس هي قطعة أدبية على غرار بيرون . فهو أيضا يصور فيها جوهر البيرونية . وما كان ممكنا أن يكتبها سوى رجل ، رغما عن أنه قد يجدها مضحكة من الناحية الفكرية ، يملك فهما وتعاطفا بديبيا مع البيرونية . ويتماكن بيكوك بتعاطفه بمجرد أن يفرغ من التعبير عنه ، بأن يتبعه بأغنية شراب ، ولكنه موجود هناك مع ذلك ، وتضيف أغنية الشراب على نحو ما حدة لتعبير ذلك التعاطف .

ولا يصدق هذا عن هذا المثال فقط . انه شريعة وجود بيكوك . فهناك في كافة أحاديث شخصياته ، مهما يكن من لا معقوليتها ، نوع من الانفعال ، انفعال المستغرق في ذاته ، ذي الأفكار المتسلطة . وهو يصبح الآن الانسان ذا الأفكار المتسلطة الذي يدور الحديث حوله ، مستر اسكوت ، ومستتر فلوسكي . لقد أدرك جوهر نظرية ما ، وجهة نظر يقينية ، ويبدو كما لو كانت النظرية ، وجهة النظر اليقينية ، تحاكي ذاتها متهمكة . ويجعل هذا من هجو بيكوك اللطف هجو في العالم . فهو يضيء بالتعاطف ، وعندما يناسبه الأمر ، يتفجر بجمال ذاتي .

فقد كان بيكوك دائما شاعرا ، ولم يكن أبدا أكثر شاعرية منه في رواياته الهجوية . ويثار الجدل أحيانا حول ما اذا كان رومانسيا . وهذا سؤال لا ينتهي بنا الى شيء . ان ما كان يملكه هو احساس حاد بالجمال . فهو يملك احساسا جماليا ، وعلى سبيل المثال ، ببعض أنواع المناظر الطبيعية التي أصبحت تقريبا خواص رومانسية تقليدية . وتتسم خلفيات رواياته بالجمال ، وهو رسام مناظر طبيعية رائع ، رغما عن ضيق المجال الذي يعمل فيه . ويضفي هذا على مؤلفاته خاصية انشادية هي آخر ما يربطه بالهجو . وقد استغل ذلك أمضى استغلال في مؤلفه الرعوى الساحر « العذراء ماريان » ، ولكنه هناك في هجوياته للنظريات المعاصرة : فهي هجو تحتويه أنشودة رعوية .

ان جوهر فن بيكوك هو جمال هادئ يمتزج بروح المناقشة المتقدمة التي تنتقد ذاتها . فهي تدفعنا الى الضحك ، ولكن ما يدفعنا الى الضحك أيضا هو جو الشعر الذي يحتوى الجدل . وهذا هو ما لم ينجح أحد من مقلديه أبدا في انجازة .

كان فن بيكوك كاملا منذ « كنيسة الكابوس » فصاعدا . كان التنويع ممكنا ، أما التقدم فلا . وبعد « قاعة هدلونج » كانت شخصياته الرئيسية دائما أكبر من الآراء التي تعبر عنها . وهى تحتوى ، مهما كان من سطحية رسمها ، على ذلك النوع من الحياة الذى يجعلها كائنات حية يمكن تخيلها خارج السياق الذى تعيش فيه . وقد احتفظ بيكوك بشخصياته بشدة داخل حدود ولكننا نستشعر دائما امكانيات الحياة بداخلها . أحدها على الأقل ، دكتور فوليو Dr. Folliott ، فى « قلعة الاهواء » Crtechet Castle ، يمكن تخيله فى أى موقف يخطر للفكر : فهو صورة بالحجم الطبيعى تعيش من كل الجوانب . وهو كشخصية ، انجاز عظيم ، ومصدر بعض من أفضل كوميديا بيكوك ، بسخريته الدائمة من « تقدم الفكر » وجمعية الفكر البخارى ، وهو الاسم الذى أطلقه بيكوك على الجمعية الحديثة الانشاء لنشر المعرفة المفيدة . وهو أحيانا ، فى الواقع ، فى تعليقاته على نتائج العلم التطبيقي (التكنولوجيا) من العمق على نحو قد نستطيع تقديره على نحو أكمل مما فعل معاصرو بيكوك أنفسهم ، فقد كانت أقواله نبوية . وهو يبدو كشخصية كوميدية خالصة أكثر ما يكون إثارة للسرور فى لقاءه مع اللصوص :

« تراجع السيد الموقر خطوتين أو ثلاثا ، ووجد أمامه اثنين من الأوغاد ، كانا يتأهبان لإعادة الهجوم ، ولكنه ، بحركتين من خيزرانتته ، ألقاهما أرضا برؤوس مفلوجة ، حيث تقدم ليعالجهما معالجة القمح تحت مدق الدارس . وأخرج غدارته ، التى انطلق بينما طوحت بها الخيزرانة بعيدا ، واستقرت طلقتها فى منح الآخر ، وبقي هناك بعد ذلك عدو واحد ، حاول النهوض دون جدوى ، وكان كل مجهود من جانبه يصاحبه انهيار أكثر وضوحا . وجار الرجل طلبا للرحمة . « الرحمة يا وغدا ! » صاح القس ، « أية رحمة كنت ستظهرها نحوى ، أيها النذل ؟ ماذا ، بلا شك ، كنت تخال أن الأمر سيكون سهلا ، وليس خطيئة أن تسرق وتقتل قسبا فى طريقه الى منزله بعد الغداء . لقد قلت لنفسك ، بلا شك ، « منترصده للقس البدين (أيها الحسيس القليل التبجيل) وهو يتهاذى الى داره (أيها الوغد المهين) نصف مخمور (أيها المتشرد المغتاب) » . ومع كل تعبير انتقادي أعتقد أنه قد نعت به ، كان يحدث كدمة جديدة فى خصيمه المتكور الحوار ، »

وعندما تواجهنا شخصية دكتور فوليو الناجحة ، نرى أن جزءا واحدا على الأقل من فن بيكوك كروائى يأخذ من فيلدنج .

لكن هناك جانبا آخر لبيكوك ورسمه للشخصيات يحتاج الى الذكر : فقد كان واحدا من الروائيين الرجال البالغى القلة الذين جاءوا فيما بين فيلدنج وميريدث الذين يستطيعون رسم امرأة مقنعة . وتعيش فتيات بيكوك ، مثل فتيات فيلدنج وميريدث ، وبالعكس فتيات ديكنز تماما ، بذاتها . وإذا

لم يكن في مثل ثقافة رجال رواياته ، فهن في مثل فرائضهم ، ولهن فكرهن
وارادتهن الذاتية ، فهن أرواح مستقلة • أنظر ليدى كلاريندا Lady Clarinda
المتألقة ، في « قلعة الأهواء » ، أو - مس جريل Miss Gryll ومس نيمت
Miss Nimet الأكثر اكتمالا في التصوير ، في « جريل جرينج »
«Gryll Grange» . آخر وأنضج روايات بيكوك التي كتبها وهو في سن
الخامسة والسبعين ، بعد صمت دام ثلاثين عاما • وقد أجاد ، على نفس النحو ،
رسم العوانس العجائز - مس اليكس Miss Ilex ، على سبيل المثال - في
نفس الكتاب • ودزرائيلي هو الوحيد من بين معاصريه الذي يملك ما يشبه
رقة تقديره للنساء • وهذا واحد من الدلالات التي تبين طبيعة بيكوك الميذبة
حقيقة • وهو روائي - واحد من النادرة - الذين تجذبنا مؤلفاتهم أكثر ،
وتتزايد أهميتها ، كلما طالت الفترة التي انصرمت على ظهورها لأول مرة ،
وكلما أصبح وجود الحضارة أمرا مشكوكا فيه ، كلما زادت قيمتها •

الفكثوريون الأوائل

١

ولد ثاكري عام ١٨١١ ، وديكنز عام ١٨١٢ ، وترولوب عام ١٨١٥ .
وتشارلوت برونتي عام ١٨١٦ ، واميلي برونتي عام ١٨١٨ ، وجورج اليوت
George Eliot عام ١٨١٩ ، وكانت مسز جاسكل Mrs. Gaskell
قد ولدت عام ١٨١٠ ، ومن بين الروائيين الثانويين الذين ولدوا أثناء فترة
« الوصاية » تشارلز ريد Charles Reade ١٨١٤ ، وتشارلز كنجرلي
Charles Kingsley ١٨١٩ . وهم في مجموعهم ، أول الأسماء التي تخطر
ببالنا عندما نفكر في الروائيين الفكثوريين . وهم لا يكونون مجموعة متماسكة .
وسيتبين أن اميلي برونتي تمثل خروجاً على كافة التعميمات التي نستخدمها
عن بقيتهم . ومع ذلك فلو وضعناهم جنباً إلى جنب مع الروائيين الرئيسيين
الذين ولدوا في جيل ما بعد « الوصاية » ، صامويل بتلر Samuel Butcher
١٨٣٥ ، وجورج ميريدث George Meredith ١٨٢٨ ، وتوماس هاردي
Thomas Hardy ١٨٤٠ ، لا تضح لنا أنهم يرتبطون ببعضهم البعض
بأشياء أكثر من تلك التي تربطهم بالجيل الأصغر . ولشيء الذي يربطهم
ببعضهم البعض هو مناخ خاص من الأفكار والمشاعر ، مجموعة من المسلمات
الأساسية . وقد كان مقدراً للروائيين اللاحقين أن يعترضوا على ذلك المناخ
الخاص ، وتلك المسلمات ، وذلك بالرغم من أن الغالبية الساحقة من الجمهور
القاري كانت لاتزال تأخذها أخذ التسليم .

ويشير هذا إلى اختلاف رئيسي آخر بين روائي النصف الأول من العصر
الفكثوري وروائي النصف الثاني . كان الأول في وفاق بالغ من جمهورهم ،
وكانوا يتكيفون به ، كما يجب ، بطبيعة الحال ، أن يحدث مع أي روائي ،
ولكنهم كانوا ، في معظمهم ، يتكيفون معه عن رغبة ذاتية . وقد ربطوا أنفسهم
بعصرهم وأصبحوا الناطقين بلسانه . وكان الروائيون اللاحقون ، على أية حال ،
يكتبون ، على نحو ما ، ضد عصرهم ، فقد كانوا منتقدين ، بل حتى معادين ؛
لمسلّماته الغالبة . وكانت علاقتهم بالجمهور القاري أقرب إلى علاقة روائي

القرن العشرين بجمهورية منها الى علاقة الفكتوريين الأوائل . ويمكن توضيح الاختلاف بسهولة كافية . وقد كتب ج.م. يانج G. M. Young : « كان جزءا من سعادة الخمسينيات أن تمتلك أدبا محليا ، ومعاصرا ، وكلاسيكا ، في آن واحد . وأن تلقى الخالدين في الطريق ، ونقرأهم بتلذذ إضافي بفضل هذا اللقاء » . والخالدون الذين يدور الحديث حولهم كانوا رجالا ونساء في مستهل أواسط العمر . وفي غضون ثلاثين عاما كانوا قد ذهبوا ، وربما ذهب معهم احساس العام بإمكانية ظهور خالدين آخرين . وعلى أية حال ، فقد كان ميريدث دائما ، بالرغم من شهرته الطائلة وتأثيره الهائل في أخريات حياته ، قليل الرواج . وانتبهك هاروي الفكر التقليدي في عصره على نحو حدا بأحد الأساقفة الى المطالبة بأحراق « جود المغفور » ، بينما عانى بتلر الاهمال على أنه كاتب ذو أفكار متسلطة ، ولم يشهد في حياته أبدا نشر « نهاية البشرية » ، بالرغم من أنه كان قد فرغ منها قبل وفاته بعشرين عاما .

ولهذا الاحساس بالارتباط بعصرهم أهميته القصوى في أي اعتبار للروائيين الفكتوريين الأوائل : فقد كان مصدر أوجه القوة والضعف عندهم على حد سواء ، وهو يميزهم عن كل من خلفائهم ومعاصريهم الأوروبيين العظام . وليس معنى ذلك أن الفكتوريين كانوا غير ناقدين لوطنهم وعصرهم ، ولكن نقدهم كان دون نقد ، مثلا ، بلزاك ، ستندال ، ترجنيف ، فلوويرت ، دوستوفسكي ، ومن نوع مختلف وكان ذلك لسبب وجيه . حالة انجلترا اذا ما قورنت بحالة فرنسا أو روسيا . كان فلوويرت يعتقد أن التاريخ الانساني ينقسم الى مراحل ثلاث : الوثنية ، المسيحية ، وما قد يمكن ترجمته بـ « البهيمية » . ولم يكن يخامر أدنى شك في أن عصره هو عصر البهيمية . وقد كان هذا السخط الأساسي على عصره ، جزئيا ، مسألة مزاج . والمهم هو أن سلفيه العظيمين بلزاك وستندال كانا يشاطرانه هذا السخط الى حد كبير . فقد تعرضت فرنسا لهبوط وعمر من عصرى الثورة و نابليون البطولين . وكانت العظمة قد ولت ، وكان الهبوط هبوطا الى العامى ، الى كل ما يمكن ايجازه بكلمة البورجوازية (الطبقة الوسطى) . كان بلزاك ، وستندال ، وفلوويرت ، رومانسيين عظاما ، بدلا من أن يشيخوا بوجوههم عن العالم في اشمئزاز . وأوا وجوههم صوب العالم في اشمئزاز وحاربوه بنفس أسلحته . وقد ولدت الواقعية ، كمذهب جمالى ، معهم .

وفي روسيا كانت الأمور مع ذلك أكثر اختلافا . فهناك كانت الرواية تعد سلاحا من أسلحة القتال ضد طغيان اقطاعى متداع كان دفاعه الوحيد رقابة متزمتة وان تكن غير ذات كفاءة . أما التفريق بين الفن والسعاية ، الفن بمفهوم كونه أداة اقناع ، فلم يوجد في روسيا أبدا . كانت رواية القرن

التاسع عشر الروسية ، فى مجملها ، دعاية للأفكار التقدمية ، ولكنها لم تكن كذلك بالاحتمية ، كما يبين قصص دستويفسكى الخيالى . ومع ذلك ، فلما كانت القصة الخيالية هى المكان الوحيد الذى يمكن فيه مناقشة الأفكار الخطيرة . وان لم يكن دائما بأمان تام بالنسبة للروائي ، فقد أصبحت الأفكار هى المعبر الرئيسى للنقد - نقد المجتمع ، والأخلاق ، وموقف روسيا من الغرب ، وعلاقة الانسان بالله وبالانسان ، فى الواقع علاقة الانسان الروسى بالعالم كله ، المرئى وغير المرئى ، الذى كان يعيش فيه .

فقصص القرن التاسع عشر الخيالى الروسى ، اذن ، له مجاله وتعدد موضوعاته ، وجراته فى التقصى ، التى لا نجد لها فى القصص الخيالى الفكتورى المبكر . وكان ومقدورا له ، مثل القصص الخيالى الفرنسى ، وان يكن فى وقت متأخر ، أن يكون له تأثير عميق على الرواية الانجليزية . ولكن الفكتوريين العظام أنفسهم لم يمسسهم التأثير الأجنبى .

فقد قبلوا المجتمع الذى عاشوا فيه دون اعتراض ، أو أنهم ، بعبارة أخرى ، عندما كانوا يتناولونه بالنقد ، فقد كانوا يفعلون ذلك كما كان يفعل الكثير من قرائهم . وقد عبروا عن شكوكهم ومخاوفهم ، وكانوا يشاركون مساهمات عصرهم مشاركة تامة . وعندما بدأ رد الفعل ضد العصر ، بين المفكرين فى التسعينيات ، والشعب عامة فى العشرين عاما الأولى من القرن الحالى ، كان الفكتوريون يتهمون عادة بـ الاختيال ، والغرور ، والمراعاة ، والتفؤل الأخرق . ويمكننا الآن أن ننظر الى الفكتوريين نظرة أكثر عدلا . فقد كانوا يدركون ، مثلما ندرك عندما نتطلع الى الخلف ، توتر ومتناقضات عصرهم ، والخراب الذى خلفته الثورة الصناعية ، واستشراء الفقر ، ووجود ما أسماه دزرائيلي ، أمتين جنباً الى جنب ؛ وفى الأربعينيات كانت هناك خشية الثورة . فلم يعترفوا كيفية التحكم فى القوى التى حركتها الثورة الصناعية ، كما أن عمل ما بدا على أنه قوانين الاقتصاد القاسية ألم ضماثر أفضل وأذكى رجال العصر . فقد كانوا ، اذن ، يدركون مساوئ عصرهم تمام الإدراك ، ومع ذلك فلم يكن ممكناً ألا يخامرهم الاعتقاد بأن هذه المساوئ بالرغم من صعوبة التغلب عليها ان هى الا مساوئ وقتية فقط . فقد كانت هناك من كافة الجوانب أوضح الدلالات الممكنة على الزيادة الهائلة فى الثروة المادية والوان الرغاهية للمادية الحضارية . ولم يبد هناك سبب معقول لعدم استمرار هذا التقدم الى مالا نهاية . وكانت هناك ؛ بطبيعة الحال ؛ أصوات مخالفة : كارليل Carlyle ، راسكين Ruskin ، نيومان Newman ؛ وفيما بعد ، ماثيو أرنولد Matthew Arnold . ولكن الفكتوريين الأوائل ، بوجه عام ، كانوا يتقبلون فكرة التقدم دون اعتراض كبير . وكان العصر يمثل انتصار البروتستانتية ، وربما كان أكبر انجازاته

هو التقبل العام لفكرة الاحترامية . فقد كان ذلك انجازا عظيما ، مهما كان من دكن متداعيات الكلمة بالنسبة لنا - ستائر المخمرات ، نبات الدريقة (نبات يحفظ في البيوت للزينة) ، وأخلاقية متبصرة محبة لذاتها تلخص في أقوال مأثورة مثل « الأمانة أفضل سياسية » و « لاشئ مقابل لا شئ » والقليل جد ، مقابل ستة بنسات » .

تحتاج فكرة الاحترامية الى المناقشة حيث أنها تتخلل الرواية الفكتورية تماما . في منتصف القرن الثامن عشر كان لفظ « محترم » يطلق على الأشخاص الجديرين بالاحترام لسمو خلقهم . ثم ما لبث المعنى أن تعرض لشيء من التفسير ، وأصبح اللفظ يطلق على الأشخاص الذين « يتمتعون بمركز اجتماعي طيب أو متوسط » ، وما يوافق ذلك من صفات أخلاقية . وحدث تغيير آخر في المعنى ، وأصبح اللفظ يطلق على أي انسان شريف مهذب في تصرفاته ، منسق في عاداته ، بغض النظر عن مركزه الاجتماعي . ويكشف هذا المعنى الأخير عن كيفية شمول الفكرة التي تكمن خلف اللفظ لكل طبقات المجتمع . كان العامل المحترم ، الذي يعمل وليس مدينا ، الذي يصحب زوجته وعائلته الى « العرض العظيم » ، لا يقل احترامية عن الملكة وزوجها وعائلتها الشابة . فان فكرة من أفكار الطبقة المتوسطة ، التي كانت قد ولدت في القرن الثامن عشر ، كانت قد عمت . وكان أول المتحدثين بلسان فكرة الاحترامية ، هو الرجل العصامي ، الطابع رتشاردسون . واكتسحت الفكرة انجلترا في شكل الحركة الانجيلية ، على شكل مد . وعندما حلت ثمانينيات القرن الثامن عشر كانت قد وجدت تعبيرا أدبيا رائعا في قصيدة كوبر Cowper « الواجب » « The Task » . وكانت روايات جين أوستن قد أمدتها بقوة جديدة . ومن الطريف أن نتذكر أن الأمير الوصي على العرش (نائب الملك) ، الذي كان معجبا بمؤلفاتها أيما اعجاب ، زاد من جاذبيتها بتصرفاته ، هو وأصدقائه ، المشيئة .

ان ما ننظر اليه غالبا على أنه فكتوري تقليدي ، وخاصة في موقفه من الجنس ، كان قد أصبح غالبا قبل أن ترتقي الملكة العرش بسنوات . وخرج الحظر على التسليم والتعبير الصريح عن الجنس الى حيز الوجود ببطء ، والواقع أن أحدا لم يكده يحس به . وفي عام ١٨١٨ نشر توماس بودلر Thomas Bowdler « شاكسير العائلة » ، الذي فيه ، كما ذكر ، « لم يضاف شيئا الى النص الأصلي ، ولكن ذك الكلمات والتعبيرات التي لا يمكن أن تقرأ بصوت مرتفع في عائلة دون خدش للحياء » ، قد حذفت .

وكان اقصاء فيلدنج هو أحد علامات الاحترامية الفكتورية . وكان فيلدنج يقرأ ويلقى كثيرا من الاعجاب ، ولكنه لم يعد قراءة مشاعة . وكانت

« توم جونز » توضع فوق أعلى رفارف المكتبة ، أو تبعد الى غرفة البلياردو أو غرفة التدخين بعيدا عن متناول النساء والأطفال . وقال ثاكري باشتياق أن فيلدنج كان آخر كاتب « يسمح له أن يصور ، بكل ما أوتى من مقدرة ، رجلا » ، وكان ، لحظر على الجنس يمثل انتصار المرأة . وفي القرن التاسع عشر ، لقي معيار أخلاقي مزدوج قبولا عاما ، وذلك رغما عن أن فيلدنج كان قد احنج على ذلك في « توم جونز » . كان هناك قانون للرجل ، وآخر للمرأة ، وفي كلتا الحالتين كان يبدو أن القانون هو ترجمة حقائق جثمانية الى أخلاقيات . أما في العصر الفكتوري ، فقد أصبح القانون للرجل — علانية على أية حال — هو نفسه القانون للمرأة . وإذا كانت الأخلاقية الفكتورية لم تتفق في الواقع مع حقائق الحياة وحالة الأخلاق الفكتورية الفعلية ، فلم يكن هذا بالتأكيد يسبب افتقار الفكتوريين أنفسهم الى الحمية والارادة . ولم يتخلف الروائيون عن الدعرة للمثال الفكتوري ، رغما عن أنه من الواضح أن ثاكري ، كواحد ، لم يكن يجده مقنعا تمام الاقناع . ولكن ها هو ترولوب في مؤلفه « سيرة ذاتية » « Autobiography » : « يجب على القصاص أن يدخل السرور على النفس ، والا فليكون شيئا . ويجب عليه أن يعلم سواء كان يجب ذلك أم لا . كيف يستطيع تعليم دروس الفضيلة وأن يجعل نفسه متعة للقراء في آن واحد؟ . . . ولكن الروائي اذا كان يتمتع بضمير ، فان عليه أن يلقي بعظاته بنفسه غرض النفس ، ويجب أن يكون له نظامه الأخلاقي . واذا استطاع أن يؤدي ذلك بكفاءة ، اذا استطاع أن يجعل الفضيلة ساحرة والريذة كريهة ، متعا قراءة بدلا من أن يثير ضجرهم ، عندئذ أعتقد أن مستر كارليل لن يكون بحاجة الى القول بأن القصاص في محنة . »

أعتقد أن الكثيرين قد فعلوا ذلك ، وهم من الكثرة بحيث نستطيع نحن الروائيين الانجائز أن نتباهى كمجموعة بأن هذا كن حاصل عملنا أني أجد أن هذه كانت هي تعاليم ثاكري ، وديكنز ، وجورج اليوت . . . هل يستطيع أي مخلوق بالتنقيب في مؤلفات الروائيين الفكتوريين العظام الذين ذكرتهم ، أن يجد فقرة أو كلمة تعلم الفتاة التبذل ، أو الرجل ألا يكون شريفا؟ وعندما كانوا يصفون الرجال في صفحاتهم بأنهم غير شرفاء والنساء بأنهن متبذلات ، ألم يكونوا ينزلون بهم العقاب دائما ؟ » .

من وجهة نظر واحدة ، يمكن اعتبار فكرة الاحترامية تمجيذا للتفكير الارادي ، ومن وجهة نظر أخرى أكثر اجدهاء ، محاولة عنيفة وبطولية اتقويم نقائص ومعايب العصر . وقد يعن لنا السؤال ، لماذا تأخر نجاح الحركة الانجيلية ، بتأكيدا لمسئولية الانسان الفرد ، حتى اعتلت فكتوريا العرش ، ثم كان حدوثها عندئذ بطريقة بالغة المباغته من الواضح أنه لم يكن هناك سبيل .

الى مقاومتها . وكان أحد الأسباب هو التقدم السريع للثورة الصناعية ، بتغيراتها السكانية الواسعة المدى والمواصلات الهائلة السرعة . والثورة الصناعية ، بمفهوم ما . لم تغير شيئا ، ولكنها أطلعت الجمهور ، على نحو مروع ، على مساوىء كانت موجودة دائما . فقد كان هناك دائما ازدحام سكاني ، وكان هناك دائما سكر ، وكانت هناك دائما مصانع تعمل في القباء وتسيء استغلال العمال ، واستغلال للأطفال في الصناعة . ولكن وجودها حينئذ على هذا النطاق انهائل لم يدع هناك مهربا من الاحساس بها ، وكان الفساد والتعاسة اللتان نجمتا عنها من العظم بحيث لم يكن بمقدور أى انسان حسن النية أن يتألمها دون أن تنتابه قشعريرة . وانه لما له مغزاه أن أصحاب المصانع أنفسهم ، الذين لم يضعوا النظام الصناعى بقدر ما ورثوه ، كان غالبا هم أول من حث على اصلاح الصناعى والتشريع من أجل كبح جماح أسوأ ألوان التطرف في نظام المصنع . وكان النظام قد نشأ تدريجيا وبطريقة عرضية بعيدا عن نظر الجمهور . وكانت نتائجه ، بمجرد ظهورها للعيان ، واضحة لكل ، بالرغم من أن كيفية علاجها كانت موضوعا آخر .

في القرن الثامن عشر كانت اساءة استخدام السلطة بسيطة نسبيا . لقد كان طغيان الانسان على الانسان هو الذى أثر في فيلدنج وسمولت . وفي القرن التاسع عشر حل طغيان أكثر تعقيدا هو طغيان القوى الاقتصادية ، محل هذا الطغيان . وقد أمكن جزئيا التخفيف من آثار الطغيان الجديد بواسطة التشريعات ، وكان بمقدور الانسان أن يتنكبها أكثر ، في حدود ، أو أن هذا هو ما كان معتقدا ، بتنمية فضائل الجد والتدبير ، وضبط النفس ، التي كانت تقوم عليها فكرة الاحترامية . وكانت تعضد الفكرة قوة الفكر العام الكاملة ، ورأى الطبقات المتوسطة والطبقة العاملة الماهرة . وكان هناك خارج هذه الطبقات ، لإشراف في طرف قصي ، والفقراء ، والدهماء ، والغوغاء ؛ في الطرف الآخر . وكانت الطبقات المتوسطة والعاملة تنفر فزعة من تطرف كليهما . وان الحمية ذاتها التي تعلق بها الفكتوريون بفكرة الاحترامية لتثبت مدى حقيقية ودوام مثل خطر هذا التطرف . ويقال ان عدد العاهرات وصل في لندن عام ١٨١٦ الى واحد من ثلاثين من السكان . وبعد ذلك بثلاثين عاما ، أعلن كارليل ، في منزل جون فورستر John Forster ، أن العفة بين الرجال لم يعد لها وجود ، وقال ديكنز ، أحد الضيوف الحاضرين ، أن « الاستسلام للشهوة قد صار هو القاعدة في انجلترا حتى لو أن ابنه كان مدققا في عفته ، لجزع عليه كما لو كان في صحة سيئة » . وفي الثمانينيات زج ب. و. ت. ستيد W.T. Stead ، رئيس تحرير « بول مول جازيت » ، « Pall Mall Gazette » ، لأنه لم يره الخطيء في فضح التجارة في الفتيات الصغيرات لأغراض الدعارة .

ويجب أن يكون حكمنا على طبيعة الاحتجاج الفكتورى البطولية على الانحلال والفوضى الجنسية، على ضوء خلفية المشار إليها . كانت احترامية العصر فى أدنى حالاتها ، شريعة تحكمها اعتبارات « الشكليات الصالحة » ، والقبول العام ، وكانت ، فى أحسن حالاتها ، تمثل الرغبة الواعية فى الإصلاح ، الأخلاقى والاقتصادى ، والنزعة المنظمة الى تقويم الذات . ومن الناحية العددية ، ربما لم يكن المحترمون كثيرين ؛ ومن غير المحتمل أن يكون غالبية العمال قد تبرعوا أبداً لمؤسسات الفقراء ، أو أنهم كانوا يحضرون مدارس الأحد فى الصباح الباكر . وقد كان المحترمون هم المتماسكين ، وكانوا هم الذين يكونون رأى العام ، الملكة وزوج الملكة على رأسهم . وكان معنى الاحترامية هو أن يكون الانسان مستقيماً وطرازياً فى آن واحد .

كان المحترمون هم الذين يكونون جمهرة القراء ، وكان الروائيون الفكتوريون العظام يكتبون لهم . وربما يكون الروائيون قد أرضوا أوهام جمهورهم ، وشجعوهم فى وجهة الأخلاقية المتزمتة (الأبيض والأسود) . وكانوا جميعاً ، مقيدين ، على نحو زاد أو قل ؛ بمسلمات جمهورهم . ويمكن التذليل على القول بأنها قد كبلت يدي تاكرى . . ومع ذلك ، فإن هذا الارتباط من جانب الروائيين بجمهورهم قد أعطاهم بلا شك قوة وثقة كبيرتين . فقد كانوا يخاطبون كل الجمهور المتعلم ، وإذا كانوا قد فسروا هذا الجمهور فيما يكاد يكون كلية مفهومات الطبقة المتوسطة ، فقد كانوا مصيبين فى حدسهم هذا ، لأن قراء الطبقة العاملة كانوا أيضاً يتطلعون الى مرتبة الطبقة الوسطى الاجتماعية . ولم يكن التفريق بين الروائى كفنان والروائى كمرقه عام قد عرف بعد ، وكان تأثيرهم وثقلهم أعظم لهذا السبب . ولما كانوا يشاركون اهتمامات وأفكار عصرهم المتسلطة ، ولما كانت جذورهم راسخة فى الحياة الشعبية فى عصرهم ، فقد أنتجوا فناً قومياً حقيقة ، أرضى ، ان لم يكن كافة المستويات ، فبالأكيد أكثر مما أمكن للروائيين الانجليز التالين لهم .

يقول ج. م. يانج G. M. Young ، « كلما فكرت فى شخصية ، فقد تكون فى الحياة العامة أو فى الأدب ، فأننى أتساءل دائماً ، ماذا كان يجرى فى العالم عندما كانت فى العشرين ؟ » ماذا كان يجرى فى العالم عام ١٨٣٢ ، عندما كان ديكنز فى العشرين و تاكرى فى الحادية والعشرين ؟ كانت المرحلة الأولى الطويلة من النضال من أجل إصلاح النظام النيابى ومد الحقوق السياسية قد انتهت باقرار قانون الإصلاح . ولم يكن ذلك اجراءات بالغ الثورية ، ولكنه وضع نهاية لخطر الثورة الذى كان آخذاً فى الازدياد طوال العقد السابق . كما وضع سلطة فى أيدي الطبقة المتوسطة ، تستخدمها اذا شاءت وعندما تشاء . وفى غضون عام كان مقدراً أن يصدر قانون المصانع الأول وأن يلغى

الرق فى الممتلكات البريطانية . وقبل ذلك بعامين كان قد جرى افتتاح الخط الحديدي بين مانشستر وليفربول ، وقبلها بعام كان فارداي Faraday قد اكتشف التيار الكهربائى (المغنطيس الكهربى) .

وماذا كان يجرى فى الرواية ؟ ماذا كان القصص الخيالى المتداول الذى كان تاكرى وديكنز يقرانه ؟ كانت جين أوستن قد توفيت منذ خمسة عشر عاما ، وكان مقضيا أن يقضى سكوت نحبه فى عام ١٨٣٢ نفسه . وكانت « قلعة الأهواء » ل بيكوك قد ظهرت عام ١٨٣١ ، وقد التزم بعدها الصمت طوال ثلاثين عاما . كانت فترة مجدبة فى القصة الخيالية ، وفى الكتابة عامة فى الواقع . وباستثناء بيكوك ، يبدو لى أن اثنين فقط من الروائيين الذين ظهرتوا فى السنوات ما بين نشر روايات سكوت الأولى وروايات ديكنز ، لهما من الأهلية ما يكفى لجعل رواياتهما تستحق القراءة اليوم لقيمتها الذاتية . وأما الآخرون الذين يحتفظ التاريخ الأدبى بأسمائهم فلا يملكون سوى قدرا واه من الأهمية التاريخية . وقد يقال ان بيرنس ايجان Pierce Egan ، الذى ظهرت له « الحياة فى لندن » « Life in London » على شكل حلقات ما بين ١٨٢١ ، ١٨٢٨ ، وثيودور هوك Theodore Hock ، الذى بدأت مجموعات قصصه « أقوال وأفعال » « Sayings and Doings » فى الظهور عام ١٨٢٤ ، الذى نشرت روايته « جلبرت جرنى » Gibbert Gurney عام ١٨٣٦ ، أثرا فى ديكنز ، وهذا حقيقى على نحو عار من الأهمية : فقد كان ايجان وهوك صحفيين من ذوى الشعبية الكبيرة يقدمان سلعة تجارية ، وبدأ ديكنز فى نفس النوع من الصحافة . وكان من المحتم أن تكون هناك أوجه مشابهة سطحية بين الرجل العبقري والكاتبين الأجيرين ، حيث ان العبقري نفسه بدأ ككاتب أجير . والواقع أنه ليس من الأهمية فى شىء أن يكون هوك ، فى شخصيات معينة ، قد سبق مستر جنجل Mr. Jingle . فلم يعط ايجان وهوك ديكنز شيئا لم يكن يستطيع الاتيان به ، على نحو مماثل ، من نفسه أو من الكتاب السابقين . وكروائيين ، بالرغم من أنه من المشكوك فيه أن يكون ايجان روائيا ، فقد كتب روايات قليلة القيمة على نهج سمولت لجمهور حديث التعلم ، كانا ينشدان ارضا اهتمامه بالحياة العالية والحياة السفلى . ولكن ديكنز كان قد قرأ سمولت بنفسه ، ربما قبل أن يقرأ ايجان ، وعرف معرفة شخصية ، لأنه ولد فيها ؛ حياة الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة التى كان هوك قد هجأها بتعال . ولا يقرأ هوك وايجان اليوم سوى أولئك الذين يضطرون لقراءتهما لسبب أو لآخر . وكذلك الحال مع الروائيين التاريخيين ج.ب.ر. جيمس G. P. R. James وهاريسون آنورث Harrison Ainsworth اللذين حققا ربعا من الرغبة الهائلة المفاجئة فى القصص الخيالى التاريخى التى أوجدها سكوت . وحقيقة ان الشباب كانوا الى فترة ما قريبة جدا يقرءون آنورث

ربما لأن المدرسين والآباء كانوا دائما ينظرون الى القصص الخيالى التاريخى بعين الاحترام . وقد استطاعوا بتشديد الصفة ، تحفيف الاسم .

وربما استحق هوك شيئا من التقدير لبسطه مشهد القصص الخيالى حتى يستوعب الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة التى تقيم فى ضواحي لندن ، رغما عن أن هذا كان سيحدث على أية حال . والى جانب قصصه الخيالى عن الطبقة الوسطى ، مضت الرواية التى تدور حول حياة الطبقة العليا فى ازدهارها فى مؤلفات مسز جور Mrs. Gore ، وهنا أيضا لم تأت بشيء لم يأت له أو كان مقدرًا أن يأتيه كتاب آخرون على نحو أفضل . وكانت هناك بطبيعة الحال من وقت لآخر لها قيمتها لكاتب خارج الاتجاهات الرئيسية فى ذلك العصر ، على سبيل المثال ، الرواية الممتعة أبدا عن الحياة الفارسية ، « مغامرات حاجى بابا » The Adventures of Hajji Baba لج. مورير J. J. Morier التى ظهرت عام ١٨٢٤ ، وقصص ماري راسل ميتفورد Mary Russell Mitford الخلاصة عن حياة القرية ، والتى كتبت على نهج تقليد القرن الثامن عشر حقيقة ، « قريتنا » Our Village ، التى نشرت فيما بين ١٨١٢ و ١٨٣٢ ، وروايتها « بلفورد ريجس » Belford Regis (١٨٣٥) .

ويبقى هناك ثلاثة أسماء لها ثقل أكبر ، فردريك ماريات Frederick Marryat (١٧٨٢ - ١٨٤٨) ، بلوير ليتون Bulwer Lytton (١٨٠٣ - ١٨٧٣) ، وبنجامين دزرائيلي Benjamin Disraeli (١٨٠٤ - ١٨٨١) . وهم روائيون مهما كان من اختلاف مواهبهم وانجازاتهم ، يربط بينهم شيء واحد : اذ يبدو ، على نحو غريب ، أنهم يقفون بمنأى عن العصر الفكتورى وروحه المميزة ، وذلك رغما عن أن ليتون قد لعب دورا بارزا فى الحياة العامة (فى ذلك العصر) كما كان دزرائيلي واحدا من أسمى اثنين من شخصيات العصر السياسية . ولكن ماريات ، بطبيعة الحال ، من جيل مختلف ، ومارس كتابة القصص الخيالى بعد أن توسط به العمر وبعد حياة متميزة كضابط بحرى ، ولكن كل من ليتون ودزرائيلي ولدا فى العقد السابق لذلك الذى شهد مولد الفكتوريين العظام . ومع ذلك فقد كان لتلك السنوات القليل أعظم الأثر ، وبالرغم من أنهما ظلا يكتبان القصة الخيالية طوال حياتهما ، فإن روح العصر الفكتورى ، على نحو غريب ، لم تترك فيهما أدنى تأثير .

وماريات روائي ثانوى بالغ الجاذبية . وربما كان السبب الرئيسى فى أنه يعد عادة روائيا ينهج نهج سمولت ، هو أن كلا منهما كان يكتب رواياته عن البحر ، وذلك رغما عن أن ماريات كان أكثر الماما بموضوع كتابته . ولكن كل ما يعنيه ارتباط الاسمين هو أن ماريات ، فى روايات مثل « بيترسمبل » Peter Simple ، كان يكتفى غالبا بسرد مجموعة من المغامرات تربط

بينها على نحو غير وثيق حبكة تفتقر الى الاتقان ، لا يكاد المرء يذكرها عندما يمرغ من قراءة الرواية ، وذلك بالرغم من أن لهجتها واحساسها يظلمان واضحين . ولهجتها واحساسها ليسا من سمولت فى شيء . وماريات هو اكثر الروائيين بشاشة ، فهو يمتلك فيضا يندر استنفاده ، كما يتسم برحابة الفكر ، وتشيع فى ثنايا مؤلفاته مروءة طبيعية . وقد كان هذا ، على ما أعتقد ، هو الذى أثر فى كونراد تأثيرا كبيرا . وكثيرا ما سبق موقفه ومرحه ، على نحو مدهش ، بعض جوانب ديكنز . و « بيتر سمبل » قصة ساحرة ، وتصوير بالغ الحيوية للحياة فى الأسطول الملكى فى أوليات القرن . ولكن الذى يميز الرواية ليس قصص المغامرات بقدر ما هو طريقة السرد التى ينتهجها المؤلف فيها . فنحن نرى كل شيء من خلال عينى بيتر نفسه ، الجاويش البحرى الشاب الذى ينظر الناس اليه ، ويعتقد هو نفسه ذلك ، على أنه أبله لعائلة . وقد صور ماريات سذاجة بيتر ، وهى ليست وليدة غباء اطلاقا ؛ وانما وليدة ثقة مؤثرة-حقيقية ، بطريقة جميلة . وربما كان أول صبي مقنع عرفه قصصنا الخيالى ، ويكمن الكثير من مرح الكتاب فى المقابلة (التضاد) بين العالم بما هو عليه ، وكما يفرض نفسه على سذاجة الصبي . وغالبا ما يكون هذا المرح بطبيعة الحال ، من نوع بالغ البساطة ، كما يحدث عندما يروع جاويشية البحر الآخرون بيتر عند التحاقه بسفينته الأولى بالقصص عن قسوة الكابتن ، وهو ، كما قد حدس القارىء ، أكثر رجال البحرية طيبة قلب وضميرا حيا . ولكن حتى هنا فان بيتر يبدو شخصية عامة ، شخصية أسطورية . انه الصبي الذى يرسله الصبيبة من زملائه ، فى المصانع الانجليزية ، الى حانوت قريب لشراء فنت (★) من لبن الحمام أو أوقية من دهن مفصل المرفق . ولكن عندما يصعد بيتر على سطح السفينة تصبح الفكاهة أقل بدائية . وعندما يستغله مستر وميسز تروتر Mrs. Trotter وتقول الأخيرة أثناء تفتيشها للملابس :

« والآن فان هذه الجوارب الصبوقية مريحة جدا فى الطقس البارد ، كما أن هذه الجوارب القطنية القصيرة رطبة ممتعة فى الصيف ، ولديك من الاثنين ما يكفى حتى تصبح أكبر حجما من أن تلائمك . أما عن هذه الجوارب القطنية الجميلة ، فهى عديمة الفائدة ، اذ تعلق بها القذارة عند كنس ظهر السفين ، وهى تبدو دائما متسخة . انى أعجب كيف بلغت بهم الحماقة حد ارسالها ، ليس هناك من يرتديها على سطح السفين فى أيامنا هذه . انها لا تصالح سوى للنساء - انى أعجب ما اذا كانت ستناسبنى » .

حين تقول هذا فاننا نعرف مكاننا . ان بيتر ديفيد يشارك كوبرفيلد

(★) مقياس للموائيل يعادل $\frac{1}{8}$ جالون .

فى العجب والتقبل الساذج لعالم الكبار الذين يستطيعون التأثير عليهما بكلمة طيبة ، ومظهر العقل ، وقصة فظيعة مستحيلة التصديق لابد وأن تبدو صادقة لصبى لا يعتقد أن هناك وجودا للكذب . وبالرغم من أن بيتر شخصية أصغر من الروعة ، وهى رئيس النوتية المذهب مستر تشكس

وهناك أيضا ، كما فى « ديفيد كوبرفيلد » ، نقاء فريد فى رسم شخصيات الكبار كما يراها صبى . وهى ، فى الواقع ، شخصيات طفل ، كائنات خيالية ؛ لا ترسم فى نقد وإنما فى عجب . ومنها شخصية بالغة الروعة ، وهى رئيس النوتية المذهب مستر تشكس Mr. Chucks ، وهى خلق فكاهى ما كان ديكنز ليخجل منه .

ولم تكن موهبة ماريات تقتصر على ذلك النوع من الكتب الذى تمثله « بيتر سمبل » ، وليس هناك باللغة الانجليزية ما يشبه تماما مؤلفة « سنارليو ، أو الكلب الصديق » « Snarleyow or the Dog Friend » وذلك بالرغم من أنها تسبق ، من حيث رسم الشخصيات ، شخصيات ديكنز المضحكة . وعلى سبيل المثال ، فإن فى سمالبونز Smallbones ، الذى ربما كان هو البطل ، أوجه تشابه واضحة مع متشردى ديكنز المضطهدين الذين لا صديق لهم ، بيب Pip وسميك Smike وجو المسكين Jo والبقية . وذلك بالرغم من أنه من قبيل المغالاة القول بأنه أصل هذه الشخصيات ، حيث أن « سنارليو » و « أوليفر تويست » ، حيث يظهر المتشرد الديكنزى لأول مرة ، قد ظهرت فى نفس العام ، ١٨٣٧ ، ولكن ها هو :

« شخص نحيف أقزل ، من الواضح أنه فى نحو العشرين من عمره ، وجه شاحب كوجوه الموتى ، عظام الخدين عالية ، وعيناه محمقتان ؛ وشعر مرسل متناثر على رأسه ، وهو كالثرثرة غير الصالحة لا تعطى الا محصولا قليلا . وكان يبدو كابن المجاعة الأكبر وقد بلغ لتوه سن التبصر . وكانت ساقاه الطويلتان النحيفتان تطلان من سرواله ، حتى أن قدميه العاريتين ، والى منتصف الطريق الى ركبتيه ، كانتا معرضتين للتيار البارد . وكانت أكمام السترة من القصر بمكان ، حتى أن أربعة بوصات من العظام ، ما بعد الرسغ كانت بادية للعيان - ولم يكن يرتدى قبعة - وكانت أذناه كبيرتين ، وأطرافهما حمراوين بتأثير البرد ، وكانت رقبتة بالغة الطول والنحافة ، حتى أن رأسه بدت على وشك السقوط لحاجتها الى ما تعتمد عليه . »

ولكن سمالبونز ، رغما عن جوعه الشديد ، وكونه ضحية وحشية وضعة كابتن فانسلبيركن Captain Vanslyperken ، وأيضا ضحية سنارليو ، كلب

الكابتن، الذى ينظر اليه البحارة على أنه ابن الشيطان المجسد ، ليس سلبيا مثل منشردى ديكنز . فهو يعطى بقدر ما يأخذ . والواقع أن المحيط الرئيسى فى الرواية ، وهى ذات لمسة تاريخية بسيطة ، اذ تجرى أحداثها فى انجلترا وهولندا وما بينهما من بحار عام ١٦٩٩ ، هى مجموعة من المحاولات ، من جانب فانسلبيركن لقتل سمالبونز من ناحية ، ومن جانب سمالبونز لقتل كلب فانسلبيركن من ناحية أخرى . ولن يقتل أى منهما ، رغما عن حوادث الغرق الواضحة ، والشنق ، والضربات القوية على الرأس ، والضربات القاسية ، فان حياتهما مسحورة . ويعتقد أعداء كل منهما أنه ولا بد فى حلف مع اللاطيعى . كان ماريات يكتب « فارس » ، وهو ، كأي كاتب « فارس » حقيقى ، يأتى بموقف مضحك بعد الآخر ، حتى أن ابتكاريته الفكاهية تبدو وكأنها لا تنضب . ولكن ال « فارس » الذى كان يكتبه كان فى الواقع من نوع بالغ الندرة . انه « فارس » مرعب ، ال « فارس » الذى ينبعث من طبيعة الشخصيات المؤمنة باللاتيعى . والشئ المدهش هو أن القارئ ، بالرغم من أن الروائي لا يستهدف حمله خداعا على الاعتقاد بأن أحداث ال « فارس » الموصوفة تنبعث من أسباب لا طبيعية ، يتأثر بالرغم من ذلك بخاصية الرواية المرعبة حقيقة .

وهى مؤلف مفرع للغاية قد يعرف طريقه الى الشهرة يوما ما ، وهى تحتوى الى جانب الشخصيات المضحكة على بعض الرسم الجيد للشخصيات من كافة الجوانب ، وفى نانسى Nancy العاهرة اتائبة على واحدة من أوليات الشخصيات الأصلية التى ظهرت فى رواية القرن التاسع عشر من ديكنز حتى جسنج Gissing . وبين تصوير ماريات لها تحرره من كل من الخفر المفرط والعاطفية المفرقة الفكتوريين . فهو لا يبكى على نانسى ولا يعتذر لها . فهمى تلقى قبولا صريحا من شخصيات ماريات لا يقل عن قبوله هو نفسه لها . وفى السنوات الأخيرة من حياته كرس نفسه أساسا لكتابة كتبه التى كتبها للأطفال مثل « السيد المتأهب Masterman Ready » و « أطفال الغابة الجديدة » « The Children of the New Forest » وهى مؤلفات رائعة ، ومع ذلك فمما يؤسف له أنه ترك الرواية الحقيقية لكتابة قصص الأطفال . وربما كان شعور العصر هو الذى فرض عليه ذلك . ان المرء ليذكر المشهد فى « بيتر سمبل » الذى يذهب فيه البطل الى حفل مهذب فى باربادوس : « كان العشاء قد أعلن ، وبعد أن رقصت آخر رقصة ريفية مع مس مينرفا Miss Minerva ، وبطبيعة الحال فقد حظيت بمتعة مرافقتها الى غرفة العشاء . وكان من حظى أن أجلس قبالة ديك رومى جميل ، وسألت رفيقتى ما اذا كانت تسمح لى بتقديم قطعة من الصدر لها . فنظرت الى فى غضب بالغ قائلة ، « اللعنة على قحتك يا سيدى ، انى أعجب أين تعلمت سلوكك هذا . يا سيدى ، اعطنى قطعة

بيضاء من صدر (صدر) الديك الرومي ، من فضلك . يحدث سيدة عن الصدر يا سيدى ، ان هذا حقيقة بالغ الفظاعة ، . ولم يكن ممكنا أن تكتب مثل هذه الفقرة بما فيها من تلهى بحياء التهذيب الزائف بعد عام ١٨٣٤ بكثير . وبعد ذلك أصبحت الدعابة تدور حول الفكتوريين بقدر ما تدور حول خلاسى (★★) جزر الهند الغربية الممشن .

وليتون مثال للروائي المجيد فى عصره ولعصره ، ولكنه كما تدرك الأجيال اللاحقة ، لا يأنى بشئ لم يأت به غيره على نحو أفضل . وبعبكس الروائيين العظام الذين كانوا عادة مهتمين بفحص وسبر التضمينات الأخلاقية ، فى عبارة كونراد « أفكار قليلة بسيطة » ، واكتفوا بالتالى بأن يختطوا لأنفسهم طريقا واحدا ، ضيق ولكنه عميق فى نفس الوقت ، تتبع ليتون على الأقل أربعة اتجاهات بالغة الاختلاف فى القصة الخيالية . وكانت موهبته موهبة طموحة قلقة ، ولكنها كانت موهبة المروج (الشاهر) (★★★) أكثر منها موهبة الخالق . ويمكن مقارنته فى هذا ، كما فى جوانب أخرى ، بالدوس هكسلى Aldous Huxley اليوم ، وكان ، مثل هكسلى ، يفتقر الى حاسة المهارة الأدبية . وكان يأخذ كثيرا عن أساليب الكتاب الآخرين الفنية ومواقفهم ويستخدمها فى مادة غير موافقة . وكان فى عصره يبدو روائيا أصيلا ، والواقع أنه كان روائيا اشتقاقيا على نحو عميق ، بالرغم من أن هذا ، بطبيعة الحال ، لا ينقص من قدره بالنسبة لعصره .

وقد وقع أولا تحت تأثير جودوين Godwin ، ومما له مغزاه انه أسمى روايته الأولى التى نشرت عام ١٨٢٧ ، « فالكلاند » «Falkland» . أما « بلهام » «Belham» (١٨٢٨) فأكثر تشويقا بكثير ومازالت صالحة للقراءة الى حد كبير . وهى محاولة لمزج رواية الموضة برواية جودوين . ودليل على نجاحها فى مجتمع الموضة ، أن اللون الأسود ما زال هو اللون التقليدى فى ملابس الرجال المسائية وذلك كنتيجة لذوق بطلها فى اختيار ملابسه . وهى رواية شاب ، لامعة ، أريية ؛ وقحة . وربما كانت تدين بشئ لـ « فيفيان جراى » «Vivian Grey» لـ دزرائيل ، التى كانت قد نشرت فى العام الأسبق . وبلهام الذى يسرد قصته بضمير المتكلم ، شاب من الأشراف يطمع فى النفوذ

(★) قد لا يبدو ، بسبب غضب الفناة واضحا هنا ، ولكنه واضح تماما فى النص الأصلي ، فالشاب يتحدث عن الصدر مستخدما كلمة breast التى قد تعنى « صدر » وقد تعنى « ثدى » . بينما تستخدم الفناة كلمة bosom وهى تعنى صدر . فالفتاة تغضب لأنها تعتقد أنه قد تجاوز حدود اللياقة باستخدامه لكلمة breast التى تحمل معنى ثدى .

(★★) الخلاسى : من ولد من أب أبيض وأم سوداء أو العكس .

(★★★) المروج : الشاهر : الذى يقرب الأشياء الى هيل الجماهير أو فهمهم .

السياسى ، ويختفى طموحه خلف ستار من الهزل والتهكم والتغندر . « ياله من غندور ملعون ! » تصيح احدى الشخصيات متعجبة عنه ، ويسر بلهام بهذه السوؤة كما لو كانت اطراء . وهو يسرد مغامراته فى مجتمع باريس ولندن . وغزواته فى عالم الجريمة ، فى أسلوب حى مقعم بالاقوال الفارحة . وعندما نقرأ « بلهام » فلا يمكننا أن ننسى أن الحقبة الموصوفة ما زالت هى السابقة للعصر الفكتورى . ويستهدف ليتون صدم انقضى ، وأحيانا ، عندما يفضح عالم الجريمة ؛ فان وجهة نظره ولهجته ، عندما تأخذ فى الاعتبار لا طبيعته المفرطة ، تشبهان عادة مثيلتهما فى « الحياة فى لندن » عند ايجان .

ولكن يضاف الى قصة شاب يفرض نفسه بنجاح على عالم الموضسة والسياسة ، قصة سير رتشارد جلانفيل Sir Richard Glanville ، وهو شاب ذو مواهب هائلة يتسلط عليه احساس بيرونى بالذنب ويكرس نفسه للانتقام ، من الرجل الذى اغتصب حبيبته ودفعها الى مهاوى الجنون . وتنقذه أعمال بلهام البوليسية من المشنقة . ومن الواضح أن هذا الجزء من الرواية مستمد من جودوين ، ولكنه سيطح جودوين ، جودوين بغير الأسطورة المؤثرة التى سمت بأجمل رواياته من نوع أدب الرعب الى صفوف انقصة الخيالية الرمزية .

و « يوجين آرام » Eugene Aram (١٨٣٢) هى أيضا من نتاج تأثير جودوين . فقد أخذ ليتون من الفيلسوف أسلوبه اللاتينى المجرد البارد ، الذى أضحي ، عندما استخدم فى معالجة جريمة القتل النبيلة ، مضخما . وفيما يتعلق برسم الشخصيات وعلم النفس ، فلم يكن ممكنا لاية رواية أن تكون أقل اقناعا من « آرام » ، التى كتبت ، كما قال ثاكري ، كى تبين « كيف أن يوجين آرام ؛ بالرغم من كونه لصا ، وكاذبا ، وقاتلا ، كان مع ذلك ؛ نظرا لكونه مفكرا ، بين أنبل البشر » .

وكانت هذه الروايات ، وتلك التى تمثلها ، فى الحقيقة ممارسة فى البلاغة اللغوية ، محاولات فى القصة انسامية ؛ فى الشعر الزئف ، فى الحقيقة . وهى تبدو اليوم مضخمة على نحو غريب . ونحو عام ١٩٤٩ ، نشر ليتون ، ربما فى محاولة منه لمنافسة ديكنز ومنز جاسكل وثاكري ، « آل كاكستون » The Coxtons ، وهى أول رواية من سلسلة متشابهة الى حسد كبير . وتربط أوجه تشابه كافية ما بين « آل كاكستون » ومؤلفات الفكتوريين العظام المميزة . ولكن ليتون لم يكتف بهذا ، اذ ان قاعدة الرواية هى محاكاة وثيقة متقنة لـ « ترسترام شاندى » ، تشبهها على نحو يثير الدهشة فى التفاصيل الدقيقة ، وتختلف عنها ، على نحو غريب ، فى روحها ككل . وتجد كل الشخصيات الرئيسية فى تحفة ستيرن نظيرها فى كتاب ليتون ، وهو يحاكي بدقة فقرات ستيرن المخرقة فى العاطفية ، بل ان ليتون يتخطى ستيرن

بإعطائه اسم بيساسترتوس Pisastratus المحير لبطله . وقد كتب مرة أو اثنتين سطورا قلائل كان من الممكن أن يخال المرء أن ستيرن هو كاتبها ، ولكن التأثير . لاجمالي يثير الضحك . وربما كن القول باغراق مؤلفات ستيرن في العاطفية ايجاء بالمستحيل ، ولكن هذا هو جوهر « آل كاكستون » . وقد حاكى ليتون بدقة قشرة ستيرن ، ولكن ليس هناك دليل على أنه فهم روحها . فرواية ستيرن تأليه للمعقل ، بينما تتفق رواية ليتون كلية مع العقل أكثر من اللازم . ويمكن القول بأن التعليق الفردي التالي مجمل لـ « ترسترام شاندى » : اقتحمت بقرة غدا تحصينات عمى توبى . مثل هذه الجملة ، وتضميناتها ، لا يرقى إليها ليتون ، كما يتضح من محاولته استخدام طرق ستيرن لسرد قصة تقليدية تماما عن القطيعة التي تحدث بين أب يساء فهمه وبين ابنه . وتبرز « آل كاكستون » كمثال بالغ الايضاح لاساءة استخدام المصادر الأدبية ، ولفشل ساحق مدمر في المهارة الأدبية . وهي إحدى تحف الأدب العظيمة .

وعلى أية حال فقد كان ليتون ، كروائي تاريخي ، مجتهدا في البحث ، وقد أعطاه النوع مجالا كاملا لاحساسه بالفخيم ، وموقفه الميلودرامى من الحياة .

« احساس بخواص المسرح ، رائحة زيت الشعر ، وواجهة نحاسية ، وشبه بحائكى الثياب ؛ وذلك الضمير المرهف الذى لابد عامة وأن يلزم الماس الزائف » : هذا هو مجمل الانطباع الذى تخلفه روايات دزرائيل فى ترولوب . وكان هناك شئ آخر بطبيعة الحال لم يأخذه ترولوب فى الاعتبار ، وبدونه ، ما كان قصص دزرائيل الخيالى ليعيش ، ولما صار رئيسا للوزراء ثلاث مرات .

كان دزرائيل منذ مولده أجنبيا فى انجلترا . فقد وفد جده ، وهو سليل عائلة من اليهود الأسبان ، من البندقية الى لندن فى منتصف القرن الثامن عشر ، وأسس بيتا ماليا نافس لبعض الوقت بيت آل روتشيلد المالى . وكانت لوالده اسحق Isaac مطامع أخرى . ونحن نذكره كمؤلف « نوادر الأدب » «Curiosities of Literature» ولما كان مفكرا حرا ، فقد عمد رئيس وزراء وزوائى المستقبل وهو طفل فى الكنيسة الانجليزية . وكان دزرائيل الشاب ، ليس فقط بفضل أصله السلالى - وقد كان من لناحية الجثمانية يهوديا تماما - وانما بفضل تعليمه ومركزه الاجتماعى ، خارج الطبقات المسككة بزمم السلطة . وكان موقفه بالحتمية يتسم بالغموض . وكان عليه أن يفرض نفسه على طبقة أكثر استعدادا للسخرية منه منها للاعجاب به . وكان طموحا ، وكانت كل الوسائل التى يملكها لتحقيق مطامحه هى مهارته الفطرية ، وقحته .

وقد فرض نفسه ، ليس بالامتثال للمفاهيم الانجليزية عن حسن السلوك ،
وانما بالاختلاف معها اختلافا عنيفا .

وقد كانت روايته الأولى « فيفيان جراى » التى نشرت عام ١٨٢٦ عندما
كان مؤلفها فى الثانية والعشرين من عمره فقط ، مؤلفا نبوذا .

وموضوعها هو غزو مغامر شاب ألمعى قد جاوز لتوه سن المراهقة ، يؤمن أول
ما يؤمن بأن كل شىء ممكن . لعالم السياسة . « التميز الشخصى ، فى انجلترا ،
هو كلمة السر الوحيدة التى تتيح للمرء رفقة العظماء . وسواء أكان مبعث
هذا التميز هو الثروة ، أو النسب ، أو الموهبة ، فهذا ليس من الأهمية فى
شىء ؛ ولكن المؤكد أنه لكى يشق المرء طريقه الى المجتمع السامى فلا بد له من
المحتد ، أو مليون ، أو عبقرية » . ويملك فيفيان جراى الأخيرة . ولما كان
ابن أديب ، فهو يلتقى على مائدة غذاء أبيه بـسياسى شهير غبى ، ماركيز أوف
كاراباس Marquis of Carabas ، ويغريه على الاشتراك فى مؤامرة ضد الحكومة
القائمة التى ينتمى اليها الماركيز . وتكون المؤامرة والمؤامرة المضادة ، ومهارة
وجسارة وذكاء البطل السياسى ، أجمل أجزاء الكتاب . وتحقيق بالحزب الجديد
الهزيمة كنتيجة لخيانة امرأة ، وينسحب الأعضاء ، وتنفض المجموعة ، ويضطر
فيفيان ، الذى كان قد قتل رجلا فى مبارزة ، الى الهرب من البلد . وتسرد
بقية الرواية مغامراته الرائعة فى القارة .

وأهمية « فيفيان جراى » الرئيسية اليوم هى فى دلالتها على مؤلفات
دزرائيل اللاحقة . وهى رواية خيالية : اذ لم تكن لـ دزرائيل عندما كتبها
خبرة عملية بالسياسة . تشتبك شخصيات من الحشب البغدالى والورق ،
أقنعة للمؤلف نفسه ، فى حديث براق أمام خلفية ذات بعدين ، عالم قانونه
الفراهة . ولم يكن مقدرا لدزرائيل أبدا أن يكون كاتباً واقعياً بنفس المفهوم
الذى كان به ترولوب ، مثلاً ، كاتباً واقعياً . فقد كان خياله بحاجة الى
الصناعى والفخيم كى يعمل . وأبطاله دائماً أكبر من الحياة ، يمتلكون مجموعة
مستحيلة من المواهب . ويبدو أن ضياع منازل الريفية تغطى مقاطعات بأكملها .
وتنزع شخصياته الرئيسية الى أن تكون اما من سلالة نورماندية (★) واما من
أصحاب الملايين . وتصل « فيفيان جراى » بهذه السمات المميزة الى نهاياتها
المنطقية ، حتى أن الرواية لا يربطها بالواقع شىء أكثر مما يربط الحلم الذى
كانته . ووصف المنزل الريفى « قصر الرغبة » غريب فى صناعيته ، ولكنه
ليس أكثر غرابة من وصف المنازل الريفية الأخرى فى الروايات الناضجة ؛

(★) نسبة الى نورماندى Normandy وهى مقاطعة بفرنسا قام أهلها بغزو انجلترا
عام ١٠٦٦ .

التي توحى للقارئ الحديث ، على نحو لا سبيل الى مقاومته ، بإمكان كونها
زخارف لروايات لم يكتبها رونالد فيربانك Ronald Firbank .

لكن « فيفيان جري » كتاب بالغ الفكاهة أضمر في الفكاهة . وفي مشهد
حفل الغداء انذى يلتقى فيه فيفيان بـ كاراباس نسمع بوضوح نغمة الروايات
اللاحقة الهجوية الحقيقية . وبالرغم من أن الأسلوب أقل عمقا مما صار عليه ،
فهو في جوهره نفس الأسلوب ، نثر من القرن الثامن عشر في جمل من الطباق
المتوازن تتمخض عن حكم تلقائية : « وأخيرا ، ظهر خروج على الحكمة الثانية في
عائلة مستر دلاس Mr. Dallas . كان السيد قسيسا ، ضالعا في الاغريقيات
و (ما يتصل بالاغريق) ورجلا فقيرا . وكان قد أشرف على نشر « الستيس »
« Alcestis » ، وتزوج غسالتة ، وخسر مالا من جراء الطبعة ، كما خسر
زمالته بسبب زواجه » .

وبعد « فيفيان جري » كتب دزرائيل بعض المهاجى المسلية على غرار
ليوشيان ، ورواية عن الحياة الطرازية هي « هنريتا تمبل » Henrietta Temple
و « رواية على أعتاب فينيسيا » roman a clef Venetia عن حياة كل من بيرون
وشلي . ولكن الروايات التي يذكرها المرء على أنها روايات دزرائيلي الحقيقية هي
ثلاثية « انجلترا الفتاة » ، « كوننجسباي » « Conningsby » ، و « سيبيل »
« Sybil » ، و « تانكرد » « Tancred » . وهي روايات سياسية .
وتكاد هي الروايات السياسية الحقيقية في اللغة الانجليزية . وقد حاول
روائيون آخرون ، ومن بينهم ترولوب ، كتابة روايات سياسية . ولكن
ما ينصب عليه اهتمام ترولوب ، في كتب مثل « فينياس فن » Phineas Finn
و « رئيس الوزراء » « The Prime Minister » ، هو الخلفية الاجتماعية للبرلمان .
فهو لا يبالي بالنظرية السياسية . وقد حاول ولز أيضا كتابة الرواية السياسية
في « ميكيا فيلي الجديد » « The New Machiavelli » ولكن أحداث السياسة
اليومية ، السياسة كنهاية في ذاتها ، كانت تماما هي ما ينفر منه ، وعلى أية
حال ، فان روايات دزرائيلي تنبع من السياسة وليس من أى شيء آخر ، وتبدو
الشخصيات والأحداث حية فقط من خلال السياسة .

نشرت « كوننجسباي » عام ١٨٤٤ . وكان قد صار لمؤلفها قبلا ثقا في
البرلمان ، زعيم المحافظين المنشقين . ولم يعد بعد يستطيع الالتجاء الى تهكم
« فيفيان جري » المكشوف ، وعندما ظهرت ، أصبحت « كوننجسباي » على
الفوز أنشودة العصر ، منشورا سياسيا ، وتعبيرا عن نفاق أوضح ما يكون
تجاه مؤيدي مؤلفها الشبان الأربعة ، أربع رجال من عائلة كبيرة لقبوا باستخفاف
« انجلترا الفتاة » . ولما كانت حركتهم لم تفض الى شيء ، فهي تبدو الآن
سخيفة نوعا . وقد وصفها مؤرخ حديث بأنها « خليط قصير الأمد من سوار

(جمع « سارية ») مايو الوهمية والأرباح الحقيقية . . والواقع أن « انجلترا الفتاة » كانت الى حد ما نظيرا من كامبردج لحركة أكسفورد . وكانت تمثل حركة أكسفورد ، ومثل جماعة (★) الفن القبرفيلي (قبل رفاييل) تعبيرا عن رد الفعل العام ضد الثورة الصناعية ، والنفعية ، وأفكار الثورة الفرنسية التي كانت سمة من سمات السنوات الأولى من حكم الملكة فكتوريا ، وكان المفهوم المتالى للاقطاع من أساسياتها .

وكان دزرائيلي يجمع ما بين خيال رومانسي غريب ، متصنع فى الواقع ، وعبقرية قادرة على ايجاد مواءمات ، وواقعية السياسة العادية التي تحسب للأمور حسابها . ويبدو هذا الخيال الرومانسى فى أفخم صورة فى « تانكرد » وليس فى « كوننجسباى » فى المشهد الذى يبسط فيه الأمير الشاب فكر الدين شهاب للملكة انجلترا خطته لنقل مقر امبراطوريتها من لندن الى دلهي . وهي كما يصورها فكرة خيالية . ومع ذلك فبعد كتابة « تانكر » بعشرين عاما ، حقق دزرائيلي ، على طريقته الخاصة ، خطة الأمير . فقد جعل فكتوريا امبراطورة للهند . وبالرغم من فخامة وعدم احتمالية خياله ، فقد كان دائما يجوس به فى العالم الخارج عنه ، وكان دائما يتأثر بأفكار معينة مجردة ، أفكار العظيمة والنبيل ، الملكية ، والأسر العريقة ، والشباب . وكان الشبان الذين كانوا يؤلفون جماعة « انجلترا الفتاة » ، ويتباهون بروح التزامات المقام ، يتصرفون ، بالنسبة لخيال دزرائيلي الرومانسى ، كما يجب أن يتصرف النبلاء . ولما كانوا مثاليين وأسخياء ، وما يعادل ذلك أهمية ، بالغى الثراء ، عريقى المنبت ؛ فقد أخذوا ، بطبيعة الحال ، مكانهم الملائم فى عالم دزرائيلي المثالى .

وفى « كوننجسباى » يعيش المثالى والحقيقى جنباً الى جنب . والجزء المثالى بمنأى عن الواقع الى حد كبير يبدو معه عادة الآن مضحكا . ويكاد كوننجسباى نفسه ، بحماسة ، ونبيل فكره ، وأناقته البالغة ؛ أن يكون صورة البطل التي ترسم فى مخيلة خادمة . كما أن وصف خلفياته الموائمة اتون ، توزيع الصدقات فى منزل يوستاس ليل Eustace Lyle ، عيد الميلاد فى بيمينوار - تكاد تقرأ اليوم على أنها هزل ، وهم عامد . فقد كان خيال دزرائيلي يكبر ، ويبالغ فى ، ويبسط كل شيء يتركز عليه . وكان أسلوبه النثرى البلاغى المكتسح الذى ينشد التأثير المباشر يساعد على هذه العملية . ويتضح هذا خاصة فى شخصية سيدونيا Sidonia . كان دزرائيلي

(★) Pre-Raphaelite Brotherhood Millais : جماعة من الفنانين الانجليز كانت تستهدف انتاج روح الفن الذى كان مبائدا قبل رفاييل وتضم هولمان هنت Holman Hunt وميبل D. G. Rossetti ، و د . ج . روزتى

اجنبيا ، حديث النعمة : كما كان أيضا رجلا ذا كبرياء عنيف ، كبرياء السلالة . وقد يكون كوننجسباي وأصدقائه من فتيّة الأشراف ، ولكن الأشراف الانجليز ، كما يخبر سيدونيا كوننجسباي ، هم أنفسهم محدثين اذا ما قورنوا بسلالة اليهود . وسيدونيا ، الفارس الغامض الذي يفوق روتشيلد ثراءا ، والذي يقوم بدور مستشار الملوك وصانع الحكومات ، والمحصن ضد الانفعالات الانسانية العادية ، هو دزرائيلي نفسه . وكانت هذه هي مهارته . فقد كان يبسط معتقدات حواريه - الشبان الذين كان مقدرا لهم أن يتقنوا انجلترا من حزب الأحرار والمحترفين من الباحثين عن المناصب . ولكن النظرية التي تقف خلف الأحداث كان مقورا لها أن تأتي من اليهودي الغامض سيدونيا : « غد فكرك بالأفكار العظيمة . فان الاعتقاد في البطولي يصنع الأبطال » .

ولا يمكن القول بأن سيدونيا ، الشخصية البالغة الرومانسية ، شخصية حية ، ولكن تجاهله في أي اعتبار لحالقه ، لهو خطأ جسيم . وربما كان الحلم السلالي يمثل عنصر الثقل في شخصية دزرائيلي . وهذا هو الفارق بين دزرائيلي التاريخ ودزرائيلي كفيفيان جراي .

ولكن دزرائيلي ، مشيد عالم مثالي فروسي ، يسكنه شبان نبلاء ونبلاء الفكر ، كان أيضا هجاءا ، وقد كان ميدانه كهجاء هو الواقعي ، مؤامرات السياسية اليومية الحقيرة . وفي « كوننجسباي » يستخدم الحقيقي كنقيض (ابراز صفات الشيء باستخدام نقيضه) للمثالي - وقد عاش قرنا من الزمان لم يتعرض خلاله الا لقدر أقل كثيرا من الاندثار . والواقعي هو عالم لورد مونموث Monmouth Lord ، عم كوننجسباي ، ومن يدورون في فلكه . ولا يتعرض دزرائيل لـ مونموث بالهجو : فهو ، يراه أكبر من ذلك . ومونموث هو أحد أعضاء حكومة القلة في القرن الثامن عشر ، شخصية من العهد القديم ودوافعه أنانية خالصة ، ولكنه يمثل على مستو عظيم . فهو ليس وغدا من نبلاء المشجاة (الميلودراما) ، فهو يختلف تماما عن الصورة الهزلية التي استقاها تاكري من نفس الأنموذج وأسمائها المركيز أوف ستين Marquis of Steyne ودزرائيلي يعامله بما يليق به من احترام . وهو يحتفظ باحتقاره لعميله رجبى Rigby ، ومأجورى الحزب تادبول Tadpole وتيبر Taper .

ورجبى هو تجسيد لنوع أبدي ، التابع القاسي . فهو رجل مستكين ، ولكنه رجل مستكين رهيب الى حد كبير . ودزرائيلي يحتقره ، ولكنه لا يغمطه حق قدره :

« أخذ العالم قوله مأخذ الجهد ، فقد كان جسورا ، حاذقا ، لسانا ؛ ولم يكن يملك فكرا ، وانما قدرا كبيرا من المعلومات الاتفاقية ، وبالرغم من أنه كان

يفتقر كلية الى الخيال والمشاعر النبيلة ، فقد كان يتمتع بخيال ابتكارى عموى كاذب ، يفيض بالابتكارات الصغيرة ، ولم يكن أسعد فى شيء منه فى ابتكار تعديلات فى محك الانسان العظيم . . . نقد كان تماما ذلك الحيوان الذى يريده لورد مونموث ، اذ كان لورد مونموث ينظر الى الطبيعة البشرية بعين الجوكى المتحجرة . وتفحص رجبى ، وعزم على شرائه . واشتراه ، بفكره الواضح ، واجتهاده الذى لا يعمى ، ولسانه الوقح ، وقلمه المهيا غير المتعفف ، بكل ارتباطاته ومهاجيه ، كل ذكرياته الخاصة ، وكل مؤامراته انسياسية . لقد كان صفقة رابحة .

وفى رواية مليئة بالشخصيات الأكبر من الحياة ، يلقي رجبى عدلا تاما فى التصوير ودقة ملاحظة متناهية ، يبدو معها أشبه بصورة مصغرة . ومع رجبى يتناقض فن دزرائيل . حتى أننا عندما نقرأ عنه نتذكر ملاحظة لوحات بوب الدقيقة الجارحة فى (مقدمة المهاجى) « Prol-gue to the Satires » .

وتادبول وتيبر دميثان توأمان ، لا يمكن التفريق بينهما كما يبين ذلك اسميهما ، أكثر مما يمكن التفريق بين تويدنم Tweedledum وتويدلدى Tweedledee . ولكن يالهما من دميثين رائعتين :

« فلتعلم يا مستر تيبر بأنه قد مضى الزمن الذى كان للورد مونموث فيه أكثر الأهمية » .

« هذا حقيقى الى أبعد الحدود يا مستر تادبول . الأفضل للرجل العامل الآن أن يوجه اهتمامه الى الطبقة الوسطى العظيمة ، كما قلت منذ أيام قلل لأصحاب الأصوات الانتخابية فى شابى تاون » .

« ولأن فلننتحدث عن صيجتنا » ، قال مستر تيبر

« المؤسسات القديمة والاصلاحات الحديثة ، على ما اعتقد ، يا مستر تادبول ؟ » .

« التحسينات كلمة أفضل ، التحسينات . فلا أحد يعرف تماما ما تعنيه ها قد عشنا ورأينا حكومة محافظة ثانية ! لدينا من الدواعى ما يكفى كى نلهج بالشكر ! » .

« صه ! » قال مستر تادبول . « لقد مضى زمن حكومات المحافظين . إن ما يحتاجه البلد هو حكومة محافظة سليمة » .

« حكومة محافظة سليمة (★) ، قال مستر تيبر فى تفكير : « انى أفهم : رجال من المحافظين واجراءات الأحرار » .

(★) رغبا عن الاتفاق اللفظى الذى يبد وفى ترجمتنا هذه ، وهذا أمر حتمى ، فان للعنى =

ودزرائيلي أقوى ما يكون تأثيرا في مجموعة المشاهد العظيمة . المشهد في الكتاب الاول من « كوننجسباي » ، حيث ينفجر الصبي كوننجسباي باكيا بعد ان يقتاد عبر غرفة بعد أخرى في المنزل الكبير ، ويقدم أخيرا لقريبه النبيل مونموث . ووصف الحفل المنزلي الذي يقيمه مونموث في قلعة كوننجسباي . والفقرة التي يفضي فيها رجبى الى ليوكريشيا Lucretia بأن مونموث قد هجرها . وهو يستخدم في هذه المشاهد كل مواهبه ، مقدرته على الوصف الحي ، واحساسه بالمرح ، وسخريته ، ومقدرته على البناء وبلوغه بالبناء ذروة مدعمة . والشئ الذي يعطى هذه الفقرات هذا القدر الكبير من تأثيرها ، كما يفعل مع المسرح الخلفى للمشاهد السياسية ، هو أسلوبه . نشر القرن الثامن عشر ذلك الشكلى اللاذع ، ذو البلاغة الجوفاء والذي يزيّف كلما حاول الوصف الطبيعي أو تصوير مثل عالية أو حالات نفسية ، هذا النشر عندما يعالج عالم السياسة والمؤامرات الحقيقي ، يصبح له ما يمكن تسميته بخاصية المورخ . وهو يؤثر فينا على نحو ما يفعل نشر جييون أو ماكولى . وهو لا يسمح بالتردد ، أو انغبشة ، فهو أكيد تماما ، يقينى تماما . وهو فوق كل شئ يتسم بالحدق . بل ان تركيب الجمل ذاته يتسم بالحدق ، كما أن افواله الحكيمة تستأثر بثقة القارئ : « ان انجلترا لا ينافسها منافس في شيئين ، الرياضة والسياسة . ولقد اجتمعا في بومانوار ، اذ لم يحضر الضيوف لذبح دارج (نوع من الطيور) الدوق فقط ، وانما للتباحث في آمال الحزب ، التي ، كما كان يعتقد العارفون ، قد أخذت في ذلك الحين تشير الى بعض دلالات الانتعاش » . وعندما نتأمل فراهته والدور الذى تلعبه في رواياته ندرك أن دزرائيلي كان حقيقة الأجنبى الغريب الذى لم يكن يفهم تماما ما يراه ، والذي عند ما كان يبلغ به التأثير غايته ، كان مع ذلك يجد أن المشهد غنى في غرابته بما يكفى لتحذيرنا نحن الأجانب الآخرين تحذيرا هائلا . لقد كان دزرائيلي هو الغريب الذى دلف الى الداخل .

وهناك خاصية أخرى من خواص دزرائيلي كروائى يجب التنويه اليها : موقفه من النساء وهو هنا بمنأى عن كافة روائى أوليات العصر الفكتورى . « كل نسائه فانتات » ولكنهن أيضا آية فى الذكاء ، فليس هناك شئ من اميليا سدى أو دورا كوبرفيلد فى مدام كولونا Madame Colonna والأميرة ليوكريشيا ، وليدى فرنجهام Lady Everingham فهن يتمتعن بفكر وأرادة حرة ، وهنا من المؤكد أن دزرائيلي ، الذى بدأ حياته يتملق الكونتيسة

= يبدو واضحا اذا ما بينا أن مستر تير يستخدم كلمات a Tory government ، التعر عن مقصده ، بينما يستخدم مستر تادبول كلمات a conservative government . تير اذن يشير الى حكومة من حزب المحافظين ، بينما يشير تادبول الى حكومة تنتهج سياسة محافظة . وليس ، فيما يبدو ، شرطا أن تكون من حزب المحافظين - المترجم .

بلسنجتون Counters Blessington ، وختمها بتملق الملكة فكتوريا - يتملق ملقا فاضحا ، كما قال هو نفسه - كان أقرب الى الحقيقة عن النساء من تاكرى أو ديكنز .

و « كوننجسباي » صورة رائعة لآلية السياسة زمن قانون الاصلاح الأول ، كما أن « سيبيل » صورة رائعة لحال انجلترا الصناعية في ذلك الوقت . وموضوع الرواية الحقيقي هو الصراع الطبقي وحله بمفهوم سياسة « انجلترا الفتاة » . ويفسر العنوان الثانوى « الأمتان » « The Two Nations » الكتاب . وكانت هذه هي أول رواية - اذ ان « مارى بارتون » لم تشر جاسكل لم تظهر حتى عام ١٨٤٨ ، تفصح أحوال الطبقات العاملة بالصناعة كأسوأ ما تكون . وقد كان فضحا فظيحا ودقيقا . وما زالت تملك قدرة هائلة على التأثير ، فى وصف المعدنين والمناجم ، وفوق كل شيء فى وصف أعمال الشغب .

كانت حدود دزرائيل كرواية كثيرة وواضحة . فقد كانت قوته تكمن فى معرفته المتخصصة . ويكاد يكون من الصدق القول بأنه كان عليه أن يكون سياسيا قبل أن يمكنه أن يصير روائيا . ولكنه فى داخل حدوده كان يفهم ويعبر عن جوهر الحال فى عصره بجسارة تفوق جسارة روائيين أعظم .

٢

« من المؤكد أن ديكنز كان عبقرية عظيمة وسيظل أبدا بين الكلاسيين . ولكن عبقريته كانت عبقرية مرفه عظيم ، ولم يكن فى الغالب ، كفنان خالق ، يتمتع بمسئولية أعمق مما يوحى به هذا الوصف » . هذا ما يقوله ف. ر. ليفز F. R. Leavis ، الذى لا يستطيع أى انسان القول بأنه يفشل فى تقييم ديكنز . ومع ذلك فان ديكنز يمثل مشكلة هويصة بالنسبة له . فهو « شاعر عظيم » ، وليس هناك بالتأكيد من يفوقه فى المدى واليسر « التحكم فى اللفظ ، والعبارة ، والوزن ، والصورة الخيالية ، فى الانجليزية خلا شاكسبير هل هناك ما هو أكثر سخاء من هذا ؟ ولكن هذا لا يكفى دكتور ليفز لوضعه فى « التقليد العظيم » للرواية الانجليزية ، اذ أنه يفتقر ، اذا ما قورن بـ جين أوستن ، وجورج اليوت ، وجيمس وكوتراد ، و د. هـ. لورنس ، الى « مغزى اجمالى من نوع عميق الأهمية » . ان كلمة تقليد ، بطبيعة الحال ، يمكن أن تعنى كل ما يريد الناقد أن تعنيه . ولكن تقليدا للرواية الانجليزية يتحتم عليه أن يغفل الروائى الوحيد من نوع شاكسبير لهو تقليد متصدع الى

حد كبير ، وأما القول بأن ديكنز مرفه شعبي عظيم أكثر منه روائي عظيم ، فهذا يثير مشكلة صاخبة .

والتمييز بين المرفه والروائي من قبيل السفسطة المخادعة . لقد عرفت القصة الخيالية مرفهين عظاما لم يكونوا روائيين عظاما ، ولكنها لم تعرف روائيا عظيما الا وكن في المقام الأول ، مرفها عظيما ، فالرواية ، مثل الشعر ، تستهدف الامتاع . وما لم تكن للرواية قيمتها الترفيهية الرئيسية الغالبة ، لما كان « للمغزى الاجمالى » ، مهما كان من « أهميته العميقة » ، أدنى قيمة ، بل لما كان له وجود فى الحقيقة . ان أول ما تتطلبه من الرواية هو الامتاع ، سواء على أبسط مستوياته وأقلها تأملا ، أو كـ « تسلية سامية » .

كان ديكنز روائيا عظيما ومرفها عظيما أيضا ، وربما كان أعظم مرفه فى تاريخ القصة الخيالية . وينبعث الكثير من عدم القدرة على تفهم ديكنز من هذه الحقيقة ، والى حقيقة تنتسب اليها ، وهى بالتحديد كونه رجلا قليل الثقافة يكتب لجمهور ، كان فى الغالب ، دونه ثقافة . كان الجمهور الذى كان ديكنز يكتب له جمهورا جديدا الى حد كبير ، أدرك وعيه على يدى الثورة الصناعية ، جمهورا لم يزوده أصحاب المجلات بألوان التسلية قبل عام ١٨٣٢ ، عندما ظهرت « صحيفة تشامبر » Chamber's Journal

و « مجلة نيت ذات البنس » Knight's Penny Magazine لأول مرة . وكان نجاحه منذ البداية منقطع النظير ، وكان له تأثير سريع فى كافة الطبقات . وكان تأثيره أقرب الى تأثير الممثل أو الخطيب العظيم أو قائد الدهماء منه الى تأثير الكاتب كما نتصوره عادة . وكان مضطرا بحكم طبيعة عبقريته أن يرتبط بجمهوره على نحو وثيق . وعندما كان يعوزه الاحساس بأنه على ارتباط وثيق بجمهوره كان يصبح أقل من نفسه . وكانت قراءاته العامة موضع النقد ، ولكنها تبين حدة رغبته فيما يكاد يكون علاقة تكافلية بجمهوره لقد كان ذلك واحدا من الظروف الأساسية التى يجب توافرها لفنه . وكانت طبيعة فنه ذاتها تتجه الى توثيق الصلة بينه وبين جمهوره . وكانت جميع رواياته تصدر فى حلقات ، فى أجزاء شهرية عادة . وهذا وحده يفسر الكثير من عيوب البناء فى مؤلفاته . فقد كان على كل حلقة أن تنتهى بذروة من الشك ، اذ يجب المحافظة على التأثير والاثارة بأى ثمن كان ، حتى أن تقلبات رغبات الجمهور كانت تنزع الى تحديد مجرى الأحداث التالية . لقد كان المجلس الوحيد للنجاح هو - النجاح ، الذى يمكن تفسيره بالمبيعات . وعندما كان التوزيع ينخفض ، كان من الواضح أن هناك ما يشوب علاقة المؤلف بالجمهور ووجب اصلاحه . وهكذا فعندما انخفضت مبيعات «مارتين تشزلويت» Martin Chuzzlewit من ستين ألفا الى عشرين ألفا ، لم يكن هناك سوى شيء واحد يمكن عمله : كان لابد من ارسال مارتين الى أمريكا ، مهما كان من لا انتمائية هذا الاجراء الأحداث القصة الرئيسية .

ولا تبدو ما تكاد أن تكون علاقة ديكنز الوسيطة بجمهوره أكثر وضوحا
فى شىء منها فى دور المصلح الذى كان يقوم به . والكلمة لا تناسبه تماما :
فهى توحى بـ شافتسبرى Shaftesbury أو بلمسول Plimsoll
وهو ما لم يكنه ديكنز أبدا . فقد شسّن الهجوم على مظالم قانون الفقراء ،
والإبطاء فى تحقيق العدل ، وقسوة المدرسين ، والسجن بسبب الدين ،
وما الى ذلك . ولكنه لم يكن رائدا فى هذه الهجمات . وقد بين همفري هاوس
Humphry House على نحو رائع ، فى كتابه « عالم ديكنز » The Dickens World
وهو واحد من أقيم الكتب التى لدينا عن ديكنز ، علاقة ديكنز بعصره من تلك
الجوانب ، ومعتقداته ، وفلسفته الأخلاقية والسياسية . ويقول هاوس عن
ديكنز المصلح :

« كان يبدو محليا للآلاف : ولكنه لم يكن من المحلية بحيث يغيب عنهم
مراده ، ولا من التقدمية بحيث لا يستميل ضماير الجمهور الى جانبه . وقد
يبدو الآن ، وهو منفصل عن عصره ، أكثر أصالة وجراءة مما كان . فقد كان
آنذاك ينشر على نطاق واسع ، وفى شكل « لا يمكن محاكاته » عددا من
الحقائق والمساوى الاجتماعية التى كانت معروفة ان لم يكن قد سبر غورها
من قبله . وكان يشترك مع جمهوره فى عدد كبير من التجارب العامة ، حتى
أنه كان بوسع الجمهور ، بامتنان وفخار ، القول ، « كم هو صادق » . وبلغ
من استغلاله لمعرفته أن الجمهور كان يعرف المؤلف من معرفته بالأشياء .
ولكنه كان أيضا يتفق مع جمهوره فى موقفه مما كانوا (هو وجمهوره)
يعرفونه ، وفهم تماما الروح التى كانت توضح وتقوى احساس جمهوره
بالصواب والخطأ ، وتملق مشاعره الأخلاقية » .

كان ديكنز اذن ، على محمل محدود جدا ، وكنتيجة للطبيعة الخاصة
التي تتسم بها علاقته بجمهوره ، أكثر من أى من معاصريه ، تعبيرا عن ضمير
- غير مثقف ، متحير ، مبلى كما كان دائما بلا شك - عصره . ولهذا
السبب تقبل الجمهور ديكنز وأحبه . « سيد ابتساماتنا المضيئة ودموعنا
غير الأنانية » ، الذى كان « من المستحيل أن يقرأ المرء دون تعاطف مهيأ
سهل » ، وقد بين لقرائه ما كانوا هم أنفسهم يفكرون ويحسون به ازاء
المشكلات الاجتماعية الكبرى التى كانت تواجههم . وبعبارة أخرى ، فقد كانوا
عندما يقرأونه يكتشفون أفكارهم وأحاسيسهم .

« اجعلهم يضحكون ، ويبكون ، ويتقربون » ، كانت هذه هى وصفة
صديقه ويلكى كولنز للرواية . خلب ديكنز لب قرائه أول الأمر . بأن جعلهم
يضحكون . وبدأ حياته فى الكتابة كصحفى ، وبدأ الكتاب الذى سحر به
العالم لأول مرة كمؤلف صحفى . وما زال هذا ، على نحو اتفاقي يحدد الفكرة
التقليدية عن ديكنز . وفى عام ١٨٣٦ ، وبعد نجاح « صور تخطيطية

ل « بوز » « Sketches By Boz » . طلب منه القيام بتقديم المادة الكتابية ل « صور رياضية لندنية من نوع سام » . وكانت « الصور » اتجاها شائعا لدى ناشري ذلك الوقت . وكانت « الحياة في لندن » ل ايجان قد ظلت تنشر في حلقات من ١٨٢١ حتى ١٨٢٨ وكانت « تجوال ومرح جاروك » « Jarrocks Jounts and Boldities » ل سيرتيز Surtees وهي تصور المغامرات الاتفاقية لرياضي كوكنى (لندنى) قد ظهرت ما بين عام ١٨٣١ ، ١٨٣٤ في « مجلة الرياضة الجديدة » . وكانت مهمة ديكنز هي تقديم المادة التوضيحية لرسومات عن رياضيين مضحكين مشابهيين يقوم بعملها الفنان روبرت سيمور Robert Seymour . وعلى أية حال ، فقد أقنم الناشرين بتغيير الفكرة الأصلية نوعا وابتكر شخصية مستر بيكوك Mr. Pickwick . وكان المقصود بـ « المستندات الخلفية » (★) لنادى بيكوك « The Pickwick Papers » . هو تقديم شخصيات وأحداث مسلية . ولم يحاول ديكنز الاثنتان في الحكمة . . . ولم يكن المؤلف يعتقد أن هذا شيء ممكن بالنسبة لطريقة النشر المفككة المتبعة ولا ثبت أن آلية النادي عسيرة المعالجة ، تخلى عنها تدريجيا مع تقدم الرواية . . . بدأ الكتابة كعملية تقوم على الارتجال . . . وسرعان ما أصبح ديكنز هو الشريك الأكبر في مشاركة الفنان والكاتب ، وقوى مركزه عندما عمده سيمور الى الانتحار وأخذ فن Phiz مكانه . ولكن النجاح الهائل لم يصاحب النشر . حتى ظهور شخصام ولر Sam Weller في الفصل العاشر . وفي الحال وجدت مشكلة ديكنز لها حلا ، فلم يعد يعد تحت رحمة الارتجال الدائم . اذ أمكن التحكم في الأحداث المسلية بواسطة الشخصيات التي تقع لها . ولا بد وأن نوع الكتاب الذي كان يكتبه قد وضع له بمجرد وضعه ل بيكوك وسام ولر جنبا الى جنب : السيد الخير ، المثالي ، اللادنيوي ، والخادم الثابت العزم ، المرح ، الواقعي : لقد كان موقفا أصليا في القصة الخيالية ، آخر تنويعات موضوع كيشوت - سانكو بانزا ، وثوم جونز - بارتروج . وكانت له قوته الدافعة الذاتية ، وأخذ ، ما كان قد بدأ كصيغة من سيرتيز ، مكانه ، بمجرد ظهور آل ولر ، مباشرة في أساطير الانجليز .

ومع « مستندات بيكوك » وضع جانب من جوانب عبقرية ديكنز . ها هنا ديكنز الفكاهي الخالص ، الذي يسر بقدرته على تقديم الشخصية بعد الأخرى ، عالم كامل منها ، عالمه هو وليس عالم أى مخلوق آخر ، ويسر بما يعزوه اليها من احاديث ، وهي احاديث من الخصوبة والوفرة في الابتكارية الفكاهية حتى أنها تتسم بخاصية الشعر الغنائية . يتعرض مستر بيكوك لقسوة المحاكمة لاخلاله بوعده . ويحتجز في سن فليت . ويسرقه الأفاقون . ويعبت المحتالون

(★) التي تنشر بعد وفاة مؤلفها أو كاتبها .

والادعياء والمتعالون فسادا في الكتاب . ومع ذلك فان عالم « بيكوك » في منى
 براءة عالم بيتر كس بور beatrix Potter . وليس بوزفز Buzfuz
 او جتجل Jingle ، او دودسون Dodson ، او فوج Fogg
 بأكثر انارة للفرع من مستر ملجر يجور Mr. McGregor عند بيتر رايت
 Peter Rabbit اذ ان عالم « بيكوك » هو عالم قصص الجنيات ، وليست شياطينه
 شريرة ولكنها محيرة . فهو نتاج تجربة بالغة الخصب ، لها نكهتها ، للمشاهد
 الانساني ، عمل ، قد يقول المرء ، شاب لا يبالي بشيء في العالم ، خالقا عالمه
 الخاص الذي تصيب فيه الفكاهة سخافات العالم الحقيقي وافتقاره الى النضج
 بالعقم ، حتى ان مراتبا مثل ستيجنز Stiggins ، اول رواق ديكنز العظيم من
 المراتين ، يبدو ولا غبار عليه في حد ذاته دون الرجوع الى الاحكام الاخلاقية ،
 تماما لما ان توني ولر Tony Weller ، اعظم شخصيات الكتاب ، يبدو ولا غبار
 عليه في حد ذاته . وستيجنز ، وآل ولر ، وبقيتهم ، اذا جاز لنا القول ، هم
 خير جزاء لأنفسهم ، فضائل ذاتية .

ولكنهم يمثلون جانبا واحدا فقط من جوانب ديكنز . بينما كانت « بيكوك »
 آخدة في الظهور في حلقاتها الشهرية كانت « أوليفر تويست » Oliver
 Twist تصدر في منوعات بنتلي « Bentley's Miscellany »
 و « أوليفر تويست » مؤلف مختلف تماما . لقد استحال أرض الجن الى
 كابوس . ولم تعد الشياطين تثير الحيرة فقط ، لقد أصبحت غيلانا .

« اجعلهم يضحكون ، ويبيكون . . . » في « أوليفر تويست » ينصب
 الاهتمام كلية على الناحية الثانية من الوصفة . وهناك ضحك ولكنه يختلف
 في مرماء ونوعه عن ذلك الذي نجده في « بيكوك » . و « أوليفر تويست » ،
 هي ، من الخارج ، رواية فضح ، هجوم على آلية قانون الفقراء . ولكن قانون
 الفقراء نفسه هو مجرد رمز لمصير البراءة والضعف . و « أوليفر تويست » ،
 مثل الكثير في ديكنز ، وخاصة في مؤلفاته الأخيرة ، هي رؤيا للخير والشر .
 وقد ألمع جراهم جرين في مقاله عن الرواية ، بأن ديكنز كان مانويا (★) ،
 وأنه كن أكثر اقتناعا بحقيقة الشر منه بحقيقة الخير . ومن المؤكد أن
 تصوير الشر في الكتاب كان أكثر خيوية بكثير من تصوير الخير . فلم يقتنم
 أحد أبدا ب روز مايلاي Rose Mylie ومستر برونلو Mr. Brownlow
 أما حقيقية سيكس Sikes وفاجن Fagin وكلايبول Claypole
 فلا مفر منها . ربما كان الواجب ألا تكون كذلك . « فلتمزق الذئاب
 رقابكم ! يزهجر سيكس : ويمكننا القول بأنه شخصية من الشخصيات

(★) يدين بالذهب المائوي الذي كان سائدا ما بين القرن الثالث والخامس ، والقائل بأن العالم
 تحكمه موتان متعاديتان : النور = الله ، الظلمة = الشيطان .

الميلودرامية الخالصة . وهذا هو أيضا ما يكونه في سياق رواية واقعية ، في سياق فلويرت أو أرنولد بنت . ولكن طريقة ديكنز في خلق الشخصية لم تكن هي طريقة الروائي الواقعي ، فقد كان يسعى وراء نوع آخر من الواقع . وكثيرا ما يقال بأن شخصياته هي صور هزلية (كاريكاتيرية) ، وهي إما صور هزلية من صور الكوميديا أو دمي الميلودراما الهائلة . وهو عندئذ يبدو تلميذ لـ سمولت ، أعظم من أستاذه . ومن المؤكد أن سمولت كان روانيه الأثير ، كما يبدو أن بن جونسون كان كاتبه المسرحي المفضل . ويخامرني الظن بأنه كان يميل إليهما بسبب أوجه التشابه الاتفاقية ، التي لا يتطرق إليها الشك ، التي كانت تربطهما به كفنان ، ولكن تأثيرهما عليه كان هو تقوية ميوله الذاتية أكثر منه تأثيرا مباشرا . ونحن نحدد ديكنز على نحو مغال فيه عندما نفسر شخصياته على أنها أخلط بمفهوم جونسون . وفي مقالته الرائع عن ديكنز في « المناجاة في إنجلترا » « Soulequies in England » ، يرد سانتيانا Santoyana جزئيا على الهجوم القائل بأن ديكنز يتعامل في الصور الهزلية : « عندما يقول الناس بأن ديكنز يعمد إلى المبالغة يبدو لي كأنهم وليس لهم عيون أو آذان . ربما كانت لديهم مجرد « أفكار » عن حقيقة الأشياء والناس . فهم يتقبلونهم على نحو تقليدي على أساس من قيمتهم الزائفة . ويدور فكرهم حول منطقة الحديث ، حيث لا توجد سوى الأقنعة ، ولا وجوه ، الأفكار ولا حقائق . ولا يتوافر لديهم الاحساس بتلك التجهيزات التي ترسم من وقت لآخر على ملامح العالم » .

ويرى سانتيانا في ديكنز أعظم مقلد للناس بما هم عليه في حقيقتهم . والشئ الذي يبدو لي مؤكدا هو أنه فهمهم وصورهم على نحو ما يرى الصغار والكبار . ونحن ككبار ، لم نعد نقابل ، أو نادرا ما نفعل ، أنا ما كان من الممكن أن يخرجوا من صفحات ديكنز ، ولكننا عندما نعود بفكرنا إلى طفولتنا نجددها مليئة بشخصيات على غرار شخصيات ديكنز . إذ أن الطفل ينظر إلى الكبار بفكر وعين لا يعوقهما عن الرؤية تلك الارتباطات التي نستخدمها في تأمل الناس في حياتنا فيما بعد . ونظرا لأنه يفتقر إلى الخبرة بالحياة ، فهو لا يستطيع تقبلهم على نحو تقليدي « على أساس قيمتهم الزائفة » فهم ، لأن هذا هو ما يجب أن يكون ، يشبهون بالغربة ، واللامعقولة المطلقة ، وأحيانا بالفكاهية المحيرة ، وأحيانا بإثارة الهلع ، وأحيانا يجمعون بين الاثنين في آن واحد . ومن النادر أن يكونوا عاذيين . بل إن فكرة الشئ العادي ذاتها غريبة على الطفل الذي يبدو له كل إنسان يضادفه فريدا في نوعه . عندما يترك بعض الناس تأثيرا عميقا علينا في طفولتنا ، فإن هذا التأثير يظل أبدا راسخا في الذاكرة ، وله خاصية شخصيات ديكنز الحادة . كثير من الرجال ، على سبيل المثال ، يذكرون بعض أساتذتهم القدامى كما لو كانوا غيلانا أو شخصيات في ملهات تحطيم الضلوع العنيفة . ويعودون إلى المدرسة بعد سنوات فلا يجدون

نفس الأساتذة أكبر كثيرا مما كانوا عليه عندما كانوا يدرسون عليهم - ولكنهم
نضاءلوا على نحو غريب ، و بدت عليهم الرثاثة ، وأصبحوا عادين ، وربما أمسوا
مثارا للشفقة بعض الشيء .

ان نظرة الطفل للكائنات البشرية ليست أقل حقيقية من نظرة الرشيد ،
و ديكنز يصور ، على نحو يتسم بالدقة المتناهية ، نظرة الطفل . فهو يلتقط
بمتعة لا تخالطها رحمة ، الخارجيات ، الحركات واللوازم العصبية التي قد
تبدو مفرعة من المعنى ، والتي نلازمنا جميعا دون أن نعرف بها ، كما يلتقط
أيضا عادات الحديث ، ترديد كلمات وعبارات أثرية ، والاسهاب المتسلط في
موضوعات فردية ، وهي أشياء ننزع جميعا الى أن نكون ، دون وعى منا ،
ضحاياء لها ، والتي اذا ما أخذت في مجموعها تجعل منا الى حد ما صورا
كاريكاتيرية متنقلة لذواتنا . وهو لا يفعل ذلك مع شخصياته العظيمة فقط .
آل ميكوبر Micawber ، آل جامب Camp ، آل بكسنف Pecsnaft
آل ويج Weg ، والبقية ، ولكنه يكاد يفعل ذلك طيلة الوقت مع
شخصيات تظهر فقط في صفحة أو نحو ذلك ثم يهملها كلية . وهي جميعا ،
داخل الحدود المرسومة ، كاملة في تصويرها . وعلى سبيل المثال فان مستر
ترفي دروب Mr. Turveydrop العجوز ، غندور عهد الوصاية
المسن في « المنزل الكتيب » « Bleak House » ، هو مجرد شخصية
هامشية ، ولكنه مثبت تماما ، بتصرفاته وعبارته الرائعة « أيتها النساء ،
النساء الحبيبات ، يا لكن من جنس ! » .

وعندما يحاول رسم الشخصية ليس كما يراها الطفل وانما كما يراها
الرشيد ، لا هي مضحكة ولا هي ميلودرامية ، عند ما يحاول تقديم وجهة
النظر « العادية » في البشر ، فهو يمتنى بالفشل ، ويكون فشله عادة فشلا
ذريعا . وتقع روز مايلاي ومستر برونلو في هذه الفئة من شخصياته ، وكذلك
الحال مع آجنس ويكفيلد Agnes Wickfield ووالدها في « ديفيد
كوبرفيلد » ، واسيلي الصغيرة Little Emily وكافة رهط النساء الصالحات
والنساء اللائي يتعرضن للغبن أكثر مما يغبن الآخرين . فقد بلغها من التقليدية
مبلغا يستحيل معه بث الحياة فيهم إطلاقا . لقد نقبلهم بقيمتهم الزائفة بكل
ما في التعبير من معنى . وهو لا ينجح في تصوير الشخصية كما يراها الناس
عادة الا عند ما يتحدث ، على نحو زاد أو قل ، بضمير المتكلم ، كديفيد كوبرفيلد
أو بيب . عندئذ يستطيع أن يفعل ذلك على نحو بالغ الروعة ، ولكنه عندئذ
يكتب كرشيد يتذكر طفولته .

وقد حددت رؤياه الطفولية للكائنات البشرية نظرتة الى العالم وجعلته
أحيانا كونا خاما يتصارع فيه الأسود والأبيض (الشر والخير) ، وأحيانا
شريرا ، صورة حادة لـ لندن صباح ، القدرة ، الوحشية ، المنتنة ، الصاخية .

وليس هناك ما يثير الدهشة في هذه الرؤيا الطفولية ، فقد تعرض لفظائع الحياة كاملة في لندن عهد الوصاية في أقسى صورها وفي أكثر مراحل عمره قابلية للتأثر . وقصة ارساله وهو في الثانية عشر من عمره للعمل بمصنع وارين لدهانات الأحذية في هنجر فور ستيرز ، بالقرب من تشارنج كروس ، أشهر من أن تحتاج الى السرد . والحقيقة الهامة هي أنها قد تركت في نفسه جرحا لم يبرأ أبدا . ويمكننا أن نحدث هذا حتى لو كان السخط العنيف الذي نراه في الفصل الثاني من «ديفيد كوبرفيلد» هو دليلنا الوحيد . وقد كان ديفيد على نحو ما أسعد حظا من ديكنز . فقد كان والداه على الأقل قد توفيا . وقد كان والد ديكنز تماما هما اللذين نفياه ، كما بدا له ولا بد ، الى مصنع دهانات الأحذية .

وعندما وجد نفسه ، صبيا « ذا مقدرة طيبة ، يتسم بالذكاء والرغبة والركة » ، يلقي به فجأة في المخزن الذي يعج بالفيران على نهر التيمز ، انتابه ، كما يخبرنا في شذرة كتبها عن نفسه قبل « كوبرفيلد » تماما ، « احساس عميق بالخذلان » .

وبلغ من تأثيره بهذه التجربة انه لم يذكرها ثانية أبدا حتى ولا لأطفاله . وقد اكتشفوها لأول مرة من الكتاب الذي كتبه فورستر Forster عن حياة ديكنز . ولم يكن مرد الاحساس بالخذلان فقط الى حقيقة أنه ، وهو طفل من الطبقة المتوسطة كان دائما بالغ الاحساس بالطبقة ، قد أسند اليه العمل بين العاملين من الفقراء . ان ما كان يطارده كان الاحساس بالخذلان العاطفي . وقد عمل في مصنع دهانات الأحذية لمدة ستة أشهر فقط ، ثم ما لبث أن خرج منه بسبب اشتجار أبيه مع المدير . ولكن أمه حاولت اصلاح ذات البين كيما يتمكن من العودة الى عمله . وكان هذا هو الجرح الذي لم يبرأ . وقد كتب بعد ذلك بسنوات : « لم أنس بعد ذلك أبدا ، ولن أنسى أبدا ، ولا أملك أن أنسى أبدا ، أن أمي كانت شديدة الرغبة في اعادتي » . ولم ينس أبدا ، ولم يغفر أبدا ، وقد صور والدته في « نيكولاس نكلبي » Nicholas Nikleby في صورة مسز نكلبي التي تثير أعنف الضحك . ويبدو من المؤكد أن التجربة ، بالظروف المحيطة بها ، وتخلي عائلته عنه ، واحساسه بأنه لم يعد محبوبا أو مرغوبا سبب له عصبية لم يستطع التخلص منها أبدا .

وليست قصة مصنع دهانات الأحذية سببا في عبقريته ولكنها ، فيما اعتقد ، تفسر بعض الأشكال في فنه وحياته ، التي لولا ذلك لبدت محيرة . وهذا يفسر لنا السبب في أننا كثيرا ما نجد شخصية الطفل الضائم المضطهد الذي لا حول له ولا قوة ، في قلب رواياته : أوليفر تويست ، نل الصغيرة Little Nell ، ديفيد ، بول دومبي Paul Dombey ، بيب ، وأولئك الذين تربطهم بهم صلة قرابة ، سميك Smike ، وجو في

« المنزل الكتيب » . وهذا يفسر أيضا السبب في أن اتقاهم ، عند ما يكون هناك انقاذ ، غالبا ما يكون له مظهر نهاية قصص الجنيات ، نتيجة ما يسمى أحيانا بالايهام الارادى ، تماما مثلما تمثل وفاة نل الصغيرة ، وبول دومبى . وجو ، تعبيرا دراميا لشعور الرثاء الذاتى . وهى تفسر الحالة النفسية الغالبة التى يخلق فيها عالمه . ولم تكن هذه على الإطلاق تقبلا طلق الوجه للأشياء . وانما حالة كابوس تتكون من الميلودراما المرعبة والكوميديا العنيفة ، يخفف منها من وقت لآخر المتعة البسيطة التى نجدها فى المثير والمضحك لذواتهما .

وفى « نهاية البشرية » يناجى صمويل بتلر أساتذة المدارس على النحو التالى : « لا تنظروا أبدا طفلا تعسا مثقل العينين جالسا على حافة كرسي يستند على غرفة مكتبكم ، دون أن تقولوا لأنفسكم ، « ربما كان هذا الصبى ، اذا لم ألزم جانب الحذر ، هو الذى سيخبر العالم يوما أى نوع من الرجال أكون » . كان ديكنز هو الطفل المتعس المثقل العينين الذى أهمله القرن التاسع عشر ، والذى أخبر (القرن التاسع عشر) أى نوع من العصور كان . وقد جعله هذا دون ادراك منه ثوريا عنيفا . والهجوم على العصر فى روايات مثل « دومبى وولده » « Dombey and Son » ، و « المنزل الكتيب » ، و « أيام عصبية » « Hard Times » ، و « دوريت الصغيرة » « Little Dorrit » و « آمال عظام » « Great Expectations » ، هو هجوم جوهري . ولا يبقى الكثير من النظام القائم بعد أن يفرغ منه ديكنز . فهو يهاجم نظاما اجتماعيا كاملا بكل تعقيداته حيثما بدا أنه يعوق أو يمنع اتصال النزعات الطيبة بين الانسان والانسان ، وممارسة الشفقة والثقة الطبيعية .

وهذا هو السبب فى أن النظر الى ديكنز باعتباره مصاحا فقط يجعل اهتمامنا ينصب على غير موضعه السليم . ففي « أوليفر تويست » ، على سبيل المثال ، ليس من الأهمية فى شيء ، فى الواقع ، ما اذا كان ديكنز على حق فى هجومه على قانون افقرء أو ما اذا كن يكتب عن مصانع كانت قد انقرضت قبل زمن الكتابة . فهو لا يهتم بمنشآت حقيقية وانما رمزية . وبمبل Bumble أول مثال للكوميديا الوحشية فى ديكنز ، هودمية مضحكة أكبر من الحياة ، ويصوره ديكنز على أنه مضحك لأن رؤيته له على هذا النحو هى الشيء الوحيد الذى يمكن ديكنز من تأمله على الإطلاق - بمبل هذا ليس مجرد صاحب مصنع . فهو يمثل أى بيروقراطى (أحد أعضاء حكومة تركيز السلطة) صغير فاسد يفتقر الى الخيال يملك السلطة فى أى نظام اجتماعى - وهو مصور من وجهة نظر الضحية . وبعبارة أخرى ، فان بمبل شخصية رمزية . وكذلك الحال مع يوريا هيب Uriah Heep وديفيد كوبرفيلد يكره لجأته ، وكذلك الأمر مع ديكنز . فهو مجمل للمراعاة المتزلفة ، والحسد الضاغن الحاقد الذى يتوارى خلف ادعاءات الواجب

والتصاغر . ولكن فيه ما هو أكثر من ذلك أيضا . يقول ديفيد « لست مغرما بادعاءات التصاغر ، ويغمر رد هيب جانبا كاملا من انجلترا الفكتورية بالضوء : »

« والآن » ، قال يوريا وهو باد الخور وفي لون الرصاص في ضوء القمر . « ألم أكن أعرف ذلك ؟ ولكن ما اقل ما نعرف عن الانصاع الحق لشخص في مثل مركزى ، يا سيد كوبرفيلد ! لقد نشأ أبى وكذلك نشأت أنا فى مدرسه للبنين يتولى احد الاوقاف الانفاق عليها ، كما نشأت والدتى أيضا فى احدى المؤسسات الخيرية العامة . وقد علمونا قدرا من الاتضاع ، فقد كان علينا ان نعامل باتضاع هذا الشخص أو ذلك ، وأن نخلع قبعاتنا هنا ، وأن ننحنى هناك ، وأن نعرف مكاننا دائما ، وأن نحط أنفسنا أمام من يفضلوننا . وقد فاز أبى بميدالية (وسام) العريف لاتضاعه . وكذلك فعلت أنا . وأمكن لأبى باتضاعه ان يعين قنصلتا (موظفا كنسيا) . وكان أبى يقول لى « اتضع يا يوريا ، وستتحسن بك الحال . لقد كان هذا هو ما يكرر على كلينا دائما فى المدرسة ، ان هذا هو أكثر الأشياء المستملحة . اتضع ، وسوف توفق » . والواقع انه كان للاتضاع فائدته . . . أنا ما زلت بالغ الاتضاع حتى لحظتنا هذه ، يا سيد كوبرفيلد ، وان كنت أملك القليل من السلطة » .

وحديث هيب هو تعليق عميق على نظام البر فى ذلك العصر وعلى مفهوم الفقير المستحق . وهيب أكثر من مجرد شخصية مضحكة ، فهو الممثل الرمضى لضحية أعمال الخير فى أوليات القرن التاسع عشر وقد تنكر للقرن التاسع عشر . وهو مرعب تماما .

.. وهيب مثال طيب للكوميديا ديكنز القاسية . وتنقسم شخصياته الفكاهية الى مجموعتين . فعندما يتقبلها دون تدخل من اعتراضات أخلاقية ، ويسر بها لذواتها ، يكون الحاصل فكاهة خالصة : بيكوك ، آل ولر ، ميكوبر ، بوفين Brulin ، أو أعظمهم جميعا ، مسز جامب . وعندما يبخل بالتحاسس أو يستشعر اشمئزا أو احتقارا أخلاقيا قويا ، يكون الحاصل شخصية أقرب الى الكوميديا القاسية منها الى الفكاهة ونفقر الى الفطرة الطيبة كلية . وهذه الشخصيات أكثر ما تكون وضوحا عندما يهاجم الظلم الاجتماعى أو مساوىء القانون الاجتماعى . وبمبل ، وهيب ، وجراجراند Graugrand ، هى شخصيات تقليدية فى الكوميديا القاسية . وهم مثار السخرية والاحتقار ، ولكنهم يظنون وحوشا تثير الرعب . ويخامرني الشك أيضا فى أن الغرض الأصلي من شخصيات مثل يكسنف و سكويرز squers ، وتشادبانند Chadband ، وسيلاس وج Silas Wegg ، كان هو أن تكون شخصيات كوميديا قاسية ، ولكن شيئا ما حدث لها أبان عملية الخلق . والفكاهة تخفف من حدتها . كما لو كان

قد غاب عن فكر ديكنز مدى الشر الذي كان يجمع . عند ما بدأ ، أن يهجو ، في غمرة سروره الفاتح الخالص بالشخصية التي ابتكرها . وقد تولد عن السرور بدوره نوعا من التحاسس ، بل حتى نوعا من الحب ، حتى أن هذه الشخصيات ، في النهاية ، تعيش أيضا لذواتها ، دون الرجوع الى الاعتبار الأخلاقي . و سيلاس وج مثال لهذه العملية . وعندما يتفوه بعبارة بالغة الفكاهية كالتالية « منذ فمت بزيارتك في تلك الأمسية عند ما ، اذا جاز لي القول ، كنت تغرق فكرك القوى في الشاي » ، نشعر بأن تيار الهجو ، والسخط الاحادي ، قد اوقف . لأن الشعر الفكاهي الذي ينطق به لسان الشخصية كان قد نقلنا الى مجال ليست الاعتبارات الاخلاقية فيه بذات أهمية . وبطبيعة الحال ، فإن مسز جامب هي المثال الساطع عند ديكنز لما أسميته شعر الفكاهي ، فما كن ممكنا الا لشاعر عظيم أن يبتكرها ، فهي تنتمي الى نفس مرتبطة الخلق التي ينتمي اليها فولستاف .

وكثيرا ما قيل انه ليست هناك مشاركة بين شخصيات روايات ديكنز : فهي كانت منعزلة تناجي ذاتها يجرف كل منها بالوان وهمه الفردي . وهنا ، يبدو لي ان ديكنز اصدق الى حقائق السلوك الانساني مما نرغب عامة في التسليم ، اصدق على مستو عميق من ، مثلا ، ثاكري أو ترولوب ، بالرغم من نجاحهما الاعظم في تصوير مظاهر الناس في الحياة اليومية . لان ما ينصب عليه اهتمام ديكنز دائما هو العنصر المتسلط في شخصياته . ويصدق هذا بغض النظر عما اذا كانت الشخصيات التي يقوم بوصفها مضحكة في تكوينها . ففي دومبي ، على سبيل المثال ، أو كاركر Carker في نفس الرواية ، أو هدسبستون Headstone ، في « صديقنا المتسرك » ، « Our Mutual Friend » ينصب اهتمام ديكنز على نحو ما على العنصر المتسلط في السلوك حتى أنه يبتكر شخصيات قد نسميها اليوم شخصيات مريضة نفسية . والشخصيات المريضة نفسيا أكثر شيوعا مما نميل الى الاعتقاد . والواقع أنه لا يمكن رسم خط ملزم بينها وبين الشخصيات الفكاهية . وعلى سبيل المثال فقد تحجب الكوميديا الوحشية طبيعة هيب النفسية المرضية ، ولكنها أساسية في الشخصية . وتمنى شخصيات ديكنز الفكاهية بالفشل عند ما تبدو لنا معالجتها متسمة بالآلية ، كما هو الحال مع كابتن كاتل Captain Cuttle وعندئذ تكون الشخصية الناتجة ، على نحو عرضي ، أقرب الى شخصيات سمولت .

وتنير الشخصيات المريضة العظيمة الانزعاج العميق ، وخاصة لأنها مظهر لسخط ديكنز المتزايد على مجتمع عصره . حتى أنه في وقت مبكر في نقد ديكنز ، منذ أيام بيجهوت Bogehol ، على أية حال ، أصبحت مظاهر عبقرية ديكنز المظلمة الأكثر تأخرا (زمنيا) موضعنا للأسف . وكان

تشسترتون Chesterton يأسف لها ، وفي سيرته الشائعة ، يمضى
 هسكت بيرسون Hesketh Pearson الى حد القول بأنه « عند ما قرر
 ديكنز النخل عن نوع المؤلفات البيكارسك الذى تفوق فيه ، أصبح المصور الفريد
 لألوان الشدوذ المضحكة روائيا عاديا » . وتثير وجهة النظر هذه حيرتى . بدأ
 ديكنز ، بطبيعة الحال ، كروائى بيكارسك وكان بطله الأسمى مجرد شيء عديم
 الأهمية . و « نيكولاس نكلبي ، ومارتن تشزلويت هما شابان ينشدان حظهما ،
 ويبدآن السفر تماما على نحو ما يفعل توم جونز أو رودريك راندوم . ولكننا
 لسنا مهتمين بهما ، وانما بالناس الذين يلقونهما فى أسفارهما . وتمثل هذه
 الروايات المبكرة ارتجالات رائعة ، والشخصيات والمشاهد الوحيدة التى تثير
 اهتمامنا الآن هى الى حد كبير الشخصيات والمشاهد الاتفاقية ، وعلاقتها بالحبكة ،
 وهى على أية حال حبكة آلية ، علاقة عرضية خالصة . ولذا فنحن نقرأ « نكلبي »
 كى نسنمتع بلقاء آل كرومل Crumple ، وآل مانتاليتى Mantaliti
 وآل سكويرز ، ومسز نكلبي ، ونقرأ « تشازلويت » من أجل بكسنف ، ومسز
 جامب ، والمشاهد الأمريكية . فنحن نهتم أساسا ، ونحن على حق فى هذا ،
 برواق الشخصيات الفكاهية الرائع . ولكن الخطأ الفاحش الذى يتردى فيه
 حتى ناقد عظيم مثل تشسترتون هو أنه يكاد يرى ديكنز تماما من خلال هذا
 الرواق الرائع . وهذا تعليق موات ل همفرى هاوس فى « عالم ديكنز » :

« يقال أحيانا فى مناقشة الأسلوب الذى ينتهجه ديكنز ، كروائى ، فى
 التطبيق الفنى ، أن أيا من شخصياته تستطيع الانتقال من كتاب لآخر دون
 أن يخل هذا على نحو جوهرى بنظام أى منهما . ولكننا لو حاولنا تخيل سام ولر
 فى « صديقنا المشترك » لوضحت فى التو محدودية هذا النقد التقليدى . لقد
 تغير النظام العضوى للشخصيات ، والقسمات ولون البشرة ، بين الكتابين ،
 بنفس القدر الذى تغيرت به ملابسها تقريبا : لقد وافقت تقطيبات الأشرار نمطا
 جديدا ، وتغير السلوك الى حد كبير لم يقد يتوقع المرء معه أن يصبح بوفن
 Boffin مخمورا الا بقدر ما يتوقع أن يشترك جون هارمون John Harman
 فى مبارزة . . . لقد أصبح كل امرئ أكثر تقييدا . كان الشواذ
 والمسوخ فى الروايات الأولى يسيرون بين جماعة من الناس دون أن
 يثيروا اهتماما خاصا . أما فى الروايات الأخيرة فمن المحتمل أن يشار اليهم
 فى الشوارع ، وتقرض عليهم عزلة مريرة . لقد اتخذت الموائمة الاجتماعية معنى
 جديدا . ف سيلاس وج ومستر فينوس Mr. Venus على خلاف بين
 مع عالمها ولم يكن الأمر كذلك مع دانيال كولب Daniel Quilep
 لقد أصبحت الطبقات المتوسطة أكثر اعتدادا بنفسها ، بينما أصبحت الطبقات
 الفقيرة أقل اطمئنانا لذواتها . وبالرغم من أن لندن قد أضحت أكثر اتساعا من
 ذى قبل ، فقد صارت أقل غموضا ، فقد فض البوليس غموضها . ويبدو
 المشهد كله أكثر ضيقا وازدحاما ، وعلى نحو خاص ، أكثر اختناقا . بل ان

الهواء يبدو وقد تغيرت خاصيته ، ويبهظ قوى الاصلاح النصحى الى أقصى مدى : كانت الرائحة الكريهة فى « بيكوك » هى رائحة كريهة ، أما فى « صديقنا المشترك » ، فهى مشكلة .

هذا تحليل رائع للتغيير الذى طرأ على عالم ديكنز . وأول رواية نلسم فيها هذا التغيير ، والتى تحل فيها الحبكة الشكلية محل الشكل البيكارسك المفكك ، المليء بالأحداث ، القديم ، ويتبع كل شىء فى الكتاب سير الحبكة ، هى « دومبى وولده » « Dombey and Son » . وربما تأثر بـ مسز جاسكل ، كما قد تأثر فى رواياته الأخيرة ولا شك بـ ويلكى كولنز ، الذى كان أعظم أساتذة الحبكة فى عصره . وليست المدنية من الأهمية فى شىء لأن التغيير كان محتما أن يحدث . وأعظم رمز لهذا التغيير ، فى قصص ديكنز الخيالى كما فى تاريخ تلك الفترة ، هو ، كما يشير هاوس الى ذلك ، تطور الطرق الحديدية : فقد صنعت ، بسرعة وكلية أكبر من أن يسهل علينا تصورهما ، انجلترا جديدة ، كما صنع انشاء قوة بوليس العاصمة ذات الكفاية لندن جديدة . وقضت الطرق الحديدية على الرواية البيكارسك . وكانت الرواية البيكارسك شكلا يتسم بالمرونة البالغة فى تصوير الطبقات الاجتماعية المتضادة : لقد اقتطم الطريق قطاعا عرضيا من الحياة القومية ، ولكن العربية ، ورياضة المشى بالنسبة لأولئك الذين لم يكونوا يملكون القدرة على السفر فى عربات ، تراجعت أمام القطار بمقصوراته الثلاث للدرجة الأولى والثانية والثالثة ، وسرعته الفائقة ورخصه البالغ . وقد غير وصول القطار تماما ، بحرفية الكلمة ، وجه انجلترا ، وهذا هو السبب فى أنه رمز قوى للتغيير فى « دومبى وولده » .

وكان ديكنز أساسا روائيا شاملا ، وكان عليه أن يستوعب كافة طبقات المجتمع ، وكان العالم الذى يخلقه فى الواقع عالما يشتمل على كافة تنوعات العالم الحقيقى . ولذا فقد كان من الضرورى أن يجد بديلا للبيكارسك . وقد وجد هذا البديل فى الرواية البالغة العضوية . ويجمل هاوس ثانية : « كان أحد الأسباب فى أن رواياته بدأت تظهر ، فى الخمسينات ، تركيبا فى الفكرة أكثر من ذى قبل ، هو أنه كان يتنوى استخدامها كمعبر لمناقشة اجتماعية أكثر استغراقا » . فقد كان ، فى الواقع ، يستخدم الرواية عامدا كمعبر لنقد المجتمع ، وقد مكنته الحبكة - بالرغم من أليتها ، وصناعيتها ، وميلودراميتها ، وابتكاريتها التى لا تربطها أوجه تقارب بالاحتمال - أن يصور فى مرآة عالمه صورة لمجتمع عصره كله أكمل مما فعله أى روائى انجليزى قبله أو بعده .

من الممكن أن نثير اعتراضات بالغة الكثرة حول حركات الروايات الأخيرة . لقد كانت بناءا ضروريا بالنسبة له . لم يكن ديكنز روائيا واقعيا : ولقد كانت محاولته الوحيدة لكتابة شىء يمكن وصفه بالواقعية ، « ديفيد كوبرفيلد » ، محاولة زائفة وان كانت فاشلة : وكما يقول تشسترتون « فهو يبدأ قصته

بأسلوب جديد ثم لا يلبث أن يعود الى الأسلوب القديم ، ولم يكتب شيئا أجمل من تلك الفصول الاستهلاكية التي كتبها بأسلوب الجديد . ومهما كان من عدم كفاية حيكات « دومبي وولده » والروايات التالية لها ، فيجب ألا يعمينا ذلك عن حقيقة كونها روايات رائعة التخطيط . فهي تتحرك على مستويين مختلفين . وأحيانا متضادين . فهناك حركة الحبكة التي تتسم بالآلية والتي كثيرا ما تشوه الشكل الحقيقي للكتاب ، كما في « آمال عظام » و « صديقنا المشترك » . ولكن هناك أيضا حركة الرمزية ، وهذا شيء مختلف تماما كما أنه جديد على قصصنا الخيالي . وهذا يعني أننا ، في النهاية ، سنستجيب للروايات الأخيرة كما نستجيب لقصائده عظيمة ، لأن تأثيرها هو تأثير الشعر ، وهو كما نوه بذلك ديفيد سيسبل David Cecil ، شعر المسرحية الاليزابيثية المتأخرة (زمنيا) ، مسرحيات وبستر Webster وفورد Ford وتورنير Tourneur

ومع تقدم العمر بديكنز أصبحت حالته النفسية أكثر اظلاما ، فلم يستطع النجاح أن يشفى جرح طفولته . ولذا ، فإن نقده لعصره يصبح في رواياته الأخيرة ، تلك التي مثلتها قبلا « دومبي وولده » ، أكثر جذرية على الدوام ، كما تصبح الكوميديا القاسية أكثر قسوة ، وعنفا ، واحتقارا ، عن ذي قبل . وتصبح الكوميديا أكثر التحاما بالميلودراما ، ويصبح الكل أكثر وأكثر تشبيعا برمزيته . ولا يمكن وصف رمزيته الا عن طريق الأمثلة .

والموضوع الفردي الغالب في هذه الروايات الأخيرة هو المال ، وهو في ذاته رمز ، ومصاحبات المال ، السلطة ، والمركز ، وما إليها . (ويمكننا ، على نحو عابر ، أن نشير الى الدور الرمزي الذي يلعبه المال في التفسيرات النفسية للمخللين النفسيين ، الذين يعزونه الى الرواسب - لأن ديكنز نفسه كان يبدو مدركا له ادراكا غير واع) . ورمز سلطان المال في « دومبي وولده » هو مستر دومبي نفسه ، الذي يجب التضحية بكل شيء - العواطف ، والزوجة ، والأبناء - من أجل اعتزازه بمركزه كتاجر انجليزي . وتجذب سلطة المال التي يمثلها طبقات أعلى من طبقته وأخرى دونها الى فلكه : فهو يتمكن من شراء شابة من النبلاء كزوجة ثانية له . ولكن دومبي ، بالرغم من جهله هو نفسه بذلك ، يمثل شكلا من السلطة في طريقه الى الأفول : فهو التاجر الانجليزي ، بينما رجل المستقبل هو الصانع . وأحد رمزي الرواية العظيمين هو تماما التصنيع المعاصر في أكثر أشكاله تأثيرا ، نمو الطرق الحديدية . في الرواية كلها ولندن يجري هدمها وإعادة بنائها للفساح للطرق الحديدية . وأنه لحق وموت تماما ، أقوى في تأثيره : نظرا للاستعدادات الهائلة التي جرت للاعداد له ، أن يلقي كاركرك Carker ، التابع الذي يدمر دومبي ، ختفه تحت عجلات قطار .

والرمز العظيم الآخر ، رمز البحر - « ماذا تقول الامواج الصاخبة ؟ » -
رمز الموت والحياة والتجدد ، امل تأييدا . ربما لأنه أقل قدرة على التخصيص
وبالتالى فهو أكثر تقليدية ، وكذلك أيضا لارتباطه بأكثر نقاط الرواية ضعفا ،
الرثاء بلديات الذى أملى وفاة بول دومبى - raul Dumbay وطبيعة بطل ديكنز ،
الشباب الطيب ولتر جاى Walter Gay ، الغير مقنعة .

وهناك أمثلة أخرى كثيرة للرمزية فى الرواية . وهى تظهر ، احيانا على
شكل كثافة الجو الغير عاديه ، كما فى وصف منزل دومبى . ونحن ، حتى فى
« دومبى وولده » ، نجد أنفسنا فى حضرة نسيج خصب من الرمزية لا نجده
عادة الا فى الشعر العظيم فقط .

والمال ، شهوة المال ، الذى يؤول هذه المرة بطريق الارث ، هو موضوع
« البيت الكثيب » ، والهجوم على المحللة العليا هو فى الحقيقة اسر دنوى .
وكان ديكنز يعتقد أن المحللة العليا ما وجدت الا لتلف فى ضباب اولئك
المتقاضين السيئى الطالع الذين وجدوا أنفسهم وقد تردوا فى احابيلها . وعندما
يعود المرء الى الوراء فى الرواية ، بعد ذلك الفصل الأول الرائع الذى يصف
نومبر فى المدينة ، تبدو كل الأجزاء التى تتحدث عن المحكمة العليا فى الرواية
وقد اكتنفها الضباب . وبعبارة أخرى ، فإن الفصل الأول يقيم الحالة النفسية
للكل . ولكن « البيت الكثيب » ، بين أشياء أخرى ، تتحدث عن ليدى ددلوك
Laury Deulock ، التى تخفى قلبا متعطشا للحب خلف فناع من
الضجر الارستقراطى . وكما يقول روبرت ليدل فى « عجالة عن الرواية »
« A Treatise on the Novel » : « اذا أمطرت فى لنكونشير ،
فهذا لأنها تمطر فى قلب ليدى ددلوك » . ومثال آخر للرمزية من « البيت
الكثيب » هو الوصف الفظيع الغريب لوفاة كروك - roudk ، جامع الحرق
والزجاج الذى يشرب الجن حتى يصير مخمورا ، بالاحتراق التلقائى ، والذى
يرمز بفضل اسمه لنظام المحكمة العليا بأكمله .

و « آمال عظام » تنويع آخر على موضوع المال ، المال كعامل على العزلة ،
اذ أن ييب ، الذى ربما كان أروع شخصيات ديكنز المرسومة ، على نحو زاد
أو قل ، وفقا للنمط الطبيعى ، يفسد ارتقابه للمال مشاعره الطيبة ويعزله عن
أقرب الناس إليه وأخلصهم له . وهنا أيضا ، فإن الفصل الاستهلالي البرائم ،
ووصف المستنقعات ومجابهة الصبي ييب للمجرم الهارب ، هى مفتاح الكتاب
كله . ويمكننا هنا القول بأن الشخصيات الفردية عند ديكنز تأخذ مغزى رمزيا
هائلا : على سبيل المثال ، شخصية مى هافيشام Miss Havisham
المختبلة ، التى ترتدى دائما ملابس العرس الجميلة . تطارد شخصيات مثل
هذه الخيال على نحو لا تستطيع الشخصيات الطبيعية الاضمار : وهى تطارده

لأنه ليس هناك تفسير عقلي كامل لها ، وهي تتسم بذلك التأثير السحري الذي تتسم به شخصيات اللاشعور .

وانها لسخرية مصير يبب أن المال الذي يدين له بكل شيء ، هو مال جمع بطريقة غير شريفة ، مدخرات مجرم . وفي « صديقنا المشترك » يصبح نقد المال أكثر جذرية . فمصادر ثروة بوفين ، هناك ، هي أكوام تراب مستخدمه العجوز المقتر هارمون Harmon . ويجعل همفري هاوس من الواضح أن أكوام التراب هذه لا يمكن اعتبارها تورية بسيطة عن النفايات : « كانت إحدى المهام الرئيسية لجامع القمامة في لندن أوليات العصر الفكتوري هي جمع محتويات دورات المياه وأكوام الروث والرماد المختلطة التي كانت تترك في الشوارع الفقيرة ، وكان التعبير « تراب » يستخدم كثيرا كناية عن البراز الانساني المتحلل ، الذي كانت له قيمته البالغة كمنصبب » . وتنبعث كل أحداث « صديقنا المشترك » من مقابل القمامة البالغة القذارة . فهي تلوح في الكتاب كله مثل جوانب الحفر وأكوام المكدر في منطقة صناعية ، وهي ترمز لما كان ديكنز يرى أنه أساس مجتمع عصره . ولا يمكن الشك في هذا عندما يتذكر المرء شخصيات الرواية ، تلك الصور السريعة القاسية اللاذعة لأولئك المنكبين على المال ، آل فينيرنج Veneering ، بودسناپ Podsnap ، فلدجباي Fledgeby ، وآل لامل Lammle

وأي وصف نصف به ديكنز - لا يفيه حقه . فهو أعظم روائي فكاهي عرفته الانجليزية ، كما أنه في نفس الوقت أكثر الروائيين شاعرية حقيقية . ويقدر ما نستطيع وصفه ، فقد كان خياليا ، وهو يحملنا على تقبل العالم الذي يخلقه بقوة التأثير الخالصة لخياله الحاد . فقد كان خياليا متوهما ، وطالما ظل ملتزما بالفكاهي والهجوى أو المليودرامي ، فهو يضطرنا الى مشاركته توهمه . وعيوبه كثيرة وان كانت ليست بذات أهمية . فقد كان أصيلا عظيما . وكان يدين بشيء ، في كتبه الأولى خاصة ، لروائي القرن الثامن عشر - الجرأة ، والاستمتاع بالحركة الصاخبة ، والتسلسل البيكارسكي للأحداث . وقد نقل هذه الى الروائيين اللاحقين ، الى ويلز ، على سبيل المثال ، في « مستر بولي » «Mr. Polly» . ولكنه كان يدين لنفسه بما هو أكثر . فلكى نجد شيئا في القصة الخيالية شبيها بإسهامه الخاص في الرواية ، وإحساسه بالرمزية ، وحدة خياله المتوهمة ، ومنوخ مناخات الذات الذين خلقهم ، علينا أن نذهب الى دستويفسكي Dostcevsy ، والى ، بلرجه أقل ، كافكا Kafka وجيمس جويس . وأما عن تأثيره ، فكيف يمكن تقديره ؟ لقد أصبحت مؤلفاته جزءا من المناخ الأدبي الذي يحيا فيه الإنسان الغربي .

« أنا لا أتردد في القول بأن تاكري هو الأول » ، هذا هو ما قاله ترولوب في كتابته عن معاصريه في « سيرة دانيه » « *Auub-Dezary* » . ولكن للاخلاف رأى مختلف . كان تاكري طوال حياته ، وطوال ثلاثة او أربعة عقود بعده ، يقتسم امبراطورية القصص الخيالي الفكتوري مع ديكنز ، ادى كن يقتزن به حتميا كما كان براوننج Browning . يفترون ب نيسون . فهاذا حدث حتى يسقط تاكري من عليائه ، بينما يقرأ الناس انيوم معاصريه ممن هم دونه موهبة بحماس ما كان ليبدو مفهوما للنقاد الفكتوريين ؟

وأقصر اجابة هي أن مواهبه كانت من العظم والأغراض التي وضعها نصب عينيه من نوع يفرض علينا أن نحكم عليه بالرجوع الى أعلى مستويات نوع القصة الخيالية الذي كان يزعم كتابته . لما كان سكوت مجددا عظيما ، فقد أرسى معايير لأوربا . ولما كان ديكنز أصليا عظيما ، فقد أرسى أسسه لنفسه . ولكن تاكري لم يكن أصيلا أو مجددا : ان ما شرع في تحقيقه كان قد حققه غيره من قبل وحققه غيره من بعده ثانية . ولذا فمن المستحيل ألا ننظر اليه ، على نحو ما ، على أنه في مباراة مع فيلدنج ، وتولستوى ، بل حتى وبروست Proust . وان رؤيانا له على هذا النحو لهي تكريم لانجازه . ولكن بمجرد عقد هذه المقارنات يتضح أنه كان يعاني انهيارا عصبيا لا تنهض غرابة الأحوال في انجلترا القرن التاسع عشر سببا كافيا لتبريره ، وذلك رغما عن أن هذا الانهيار كان سببا في شعبيته السريعة الهائلة .

فلنأخذ « سوق الغرور » « *Vanity Fair* » التي أخذت تنتشر على حلقات عام ١٨٤٧ . في هذه الرواية البالغة الروعة كان تاكري يحاول عن وعي شيئا لم يفعله أى روائي انجليزى آخر في ذلك العصر ، وذلك رغما عن أنه كان مقدرًا له جورج اليوت أن تحاول شيئا شبيها به بعد ذلك بعقد واحد . وكان كأحد المساهمين في مجلة « تانش » « *Punch* » قد بين نفسه في محاكياته التهكمية ناقدا ضاعنا على الزيف والهراء الرومانسى الذى كان يغلب على القصص الخيالي في عصره . وكانت الأغراض التي وضعها نصب عينيه في « سوق الغرور » أغراضا واقعية ، دراسة للرجال والنساء على حقيقتهم في المجتمع ، وكانت النتيجة بانوراما (مجلى) رائعة لحياة الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة ، في لندن ، من الجيل الذى يبدأ عام ١٨١٠ . وكان العنوان الثانوى للرواية هو « رواية بدون بطل » « *A Novel Without A Hero* » وكان تاكري يستهدف واعيا كتابة رواية غير بطولية ، صورة للسلوك الحديث . وقد دان له ذلك على نحو رائع . وتتدفق الصورة الهائلة بشخصيات تتسم

بالوضوح البالغ من حيث الاضمار ، وتعد احداها وهى بكى شارب
 Becky Sharp ، من بين اعظم شخصيات القصة الخيالية العالمية.
 وليس زوجها رودن كرولى Rawdon Crawley دوما كثيرا . ويشعرنا ثاكري
 بمرور الوقت على نحو لم يستطعه سوى اقليل من الروائيين ، ودنت بالرغم
 من أن الفترة الزمنية الحقيقية للرواية لا تزيد كثيرا على عشر سنوات : فنحن
 نتوهم أننا نرقب شخصياته وهى تنتقل من الشباب الى منتصف العمر ثم
 الى الشيخوخة . فهى تتأثر بشغل الأحداث والسنين . وهناك مشاهد عظيمة ،
 وأعظمها هو وصف ووترلو ، ووترلو المندنيين المتطقلين على الجيس . وهناك
 كوميديا رائعة . وهناك دائما أقصى درجات الوضوح ، شخصيات يتم تصويرها
 فى الواقع ابان تصرفها ، ويسر رائع فى السرد ، وقدرة رائعة على القيام بنقلات
 سريعة من مشهد الى مشهد متناقض . وها هى الحياة الاجتماعية للانسان :
 المال يجمع ، والمال يفقد ، عقود الزواج تعقد ، الأزواج والزوجات يبتون أنهم
 ليسوا أفضل مما يجب أن يكونوا ، الابناء يخذلون ، تم يصيرون عصباء والديهم
 فى شيخوختهم ، المطامح تخيب ، كل عملية اكسب ، والتسوق الاجتماعى ،
 ووضع شخص فى مكانة أعلى من جاره . كل هذا دائر على رحاه . ولكل شىء
 مظهر انطبعة انقاة : هذه هى الحياة الاجتماعية فى حقيقتها . والمثل الوحيد
 للرواية هو « الحرب والسلام » « War and Peace » ، وبهذا تفتضح
 لا كفاية « سوق الغرور » .

أين تكمن هذه البلا كفاية ؟ ليس فى أسلوب التطبيق الفنى . كان ثاكري
 قد بدأ حياته الأدبية ككاتب مقال ، وكانت معالجته للقصة الخيالية هى معالجة
 من ولد كاتباً للمقال . وكان أسلوبه الدمش ، المرن ، الرشيق ، الجميل
 التنعيم ، يقوم على أساليب كتاب المقال فى القرن الثامن عشر ، Steele
 وأذيسون وجولد سميث ، وكان مثل أساليبهم يستشرب روح ولهجة الحديث
 المعذب . و « سوق الغرور » هى حديث مبتله ، مألوفة . يتحدث ثاكري ، وهو
 رجل فى منتصف العمر لا يعكر شيئا صفوه ، شاهد العالم وليست له
 أوهام - يتحدث الى قرائه ، فهو يقول « هذه هى الحياة كما عرفتھا » . وهو
 يعلق على الأحداث والشخصيات مع تقدم الرواية ، ويقوم بعمل تعميمات ويمثل
 لها بمشهد رائع أو فقرة من الحوار ، تأخذ الأحداث بعينها دائما وتلقى مزيدا
 من الضوء على الشخصيات . وهى كطريقة لكتابة الرواية ليس فيها ما يغيبها
 على الإطلاق . فكل شىء مكشوف واضح . ولا يمكن أن نعود على ثاكري باللوم
 لأنه يقوم بعمل تعميمات وتأيينات أو حتى لأنه يطيل على « ذلك الرجل وأخيه »
 القارئ ، وذلك رغما عن أنه يفعل ذلك الى حد التطرف . وهناك عيب واحد
 فى طريقته . فلما كان المؤلف يقدم لنا الأحداث والشخصية من خلال حديثه
 هو (المؤلف) وهو التعبير المباشر عن فكر المؤلف ، فنحن نحس طيلة الوقت

بخاصية فكره . ولا سبيل الى تجنب ذلك . لا سبيل الى تجنب وجهة نظره
التي يعبر عنها أو موقفه من الحياة اللذان يمليان اختياره للحوادث ونعائياته .

لم يعطنا أى روائي عبقرى تحليلًا للانسان فى المجتمع يقوم على نظرة
للحياة تافهة الى هذا الحد . وهذا متضمن فى عنوان الرواية ذاته « سوق
الغرور » ، الذى يختلف معناه بالنسبة لـ ثاكري عن معناه عند بانيان اخلافا
كبيرا . فقد كان بانيان يرى أن سوق الغرور يمثل كل المجتمع بل والواقع
كافة أوجه النشاط الانسانى عدا واحدا . فهو ، بالنسبة له ، العالم نفسه .
وبالتالى فهو من الشيطان . أوجه نشاط العالم غرور لأنها تؤدى الى اللعنة
الأبدية . فى كل لحظة فى بانيان توضع أرواح خالدة فى الميزان . ومع ثاكري
تعرضت كلمة غرور وكل مفهوم « سوق الغرور » لتغيير فى المعنى ، فهو فى
الواقع يأخذ « سوق غرور » بانيان ، ليس بتقييم كريستيان له ، وإنما بتقييم
أكثر أهلية احترامية . فهو لا يقر ، ولكنه لا يعترض كثيرا . لم يعد الغرور
بعد هو ذلك الشر الفارغ العارى من القيمة أحبولة وخداع ، فبح على الطريق الى
الخلاص ، انه ببساطة احترام الذات ، الرغبة فى أن نكون فكرة العالم عن
المرء طيبة . وقد أصبح هذا بالنسبة لثاكري هو دافع السلوك الانسانى .
« فحيثما كان هناك رجل ، كان يرى انسانا مترفعا » . وكان يرى أن تعالى .
والتسابق على المركز الاجتماعى والتطلع الى مركز أعلى من مركز المرء الحقيقى .
هى القوة الدافعة الرئيسية للانسان فى المجتمع .

ولم ترض نظره هذه الى الانسان أحدا من نقاده . تكديس « التفاصيل
التافهة » ، كما قال بيهجوت بلذاعة ، « كيما يثبت أن الناس من الدرجة العاشرة
كانوا أبدا يسعون كيما يصبحوا أناسا من الدرجة التاسعة » . ولا شك أن
انجلترا أوليات القرن التاسع عشر كانت نهبا للتعالي . فقد كانت هناك
حركة تصاعدية كاملة من جانب الطبقات الاجتماعية وزيادة سريعة فى الثروة
مما أدى بأصحابها الى التنافس على المركز مع أولئك الذين كانوا يطالبون
بالنفوذ مستندين الى الأصل العريق أو الارث . وعندما يصف ثاكري حياة
مستر أسبورن Mr. Osbarne « التاجر الانجليزى الشريف » ، وعائلته
فى رسل سكوير ، فهو يتوخى الدقة فى ملاحظة السلوك الاجتماعى . وانه
لحقيقى أيضا أن عقيدة الاحترامية كانت ولا بد غطاء لترفع بالجملة فى اجراءات
كثيرة ، اجتماعية ، وأخلاقية ، وفكرية . ومع ذلك فقد كانت هذه العقيدة
تشتمل على عنصرها البطولى ، وأن البطولى وممارسة الفضيلة لذاتها ، هما
الشيئان اللذان لا يجدان لهما مكانا فى نظرة ثاكري الى العالم . وحيثما وجدت
النزاهة ، فهى قصر على الأغبياء والخاملين ، أمثال اميليا Amelia
وآل دوين .

وتقيض روايات تاكرى بغموض بالغ الغرابة . حتى سخريته انشهرية . وقد كان صادقا فى سخريته ، غالبا ما تكون مجرد ابتكار يمكن تاكرى فى الواقع من الحصول على كعكته والتهامها . وقد لاحظ نقاده الأوائل هذا الغموض الذى يتخذ له أشكالا كثيرة . وقد كتب بيجهوت ، « لا يستطيع أحد أن يقرأ كتابات مستر تاكرى الا ويشعر أنه يضع قدمه دائما ، بقدر ما يسمح له جرأته ، بالقرب من الحد الفاصل الذى يفصل العالم الذى يمكن وصفه فى الكتب عن العالم الذى لا يحل وصفه على هذا النحو » . وكثيرا ما قيل أن تاكرى كان من حيث الروح روائيا من روائى القرن الثامن عشر ولد فى غير عصره فى الفترة التى لا توافقه ، وأن العصر الفكتورى قد شل قواه . وهذا متضمن فى مقدمته لـ « بندنيس » « Pendennis » ، بمظهرها المحتج على حياة العصر المتكلف : « منذ وورى مؤلف « توم جونز » التراب ، لم يسمح لكاتب قصص خيالى منا أن يصور بأقصى ما ملك من قسرة « رجلا » . يجب أن نوشيه ، ونخلع عليه ابتسامة مصطنعة معينة ولن نسمعوا . من الأفضل أن تعرفوا ذلك . ما يحدث فى عالم الواقع ، وما يجرى فى المجتمع . والنوادر ، والكليات ، وغرف الميس (★) . ما هى حياة وحديث أبنائكم » .

وهذا دفاع خاص . نشرت « سيرة بندنيس : يمن طائعه النوازل التى ألت به ، أصدقاؤه وألد أعدائه » فى أجزاء شهرية من عام ١٨٤٨ حتى عام ١٨٥٠ . وكان المقصود بها كما تشير الى ذلك المقدمة أن تكون « توم جونز » تاكرى بقدر ما يطلق العصر يده فى كتابتها . وربما كان هذا الاعتذار أكثر اقناعا لو لم يكن لدينا « آدم بيد » « Adam Bede » كى نضعها موضع المقارنة بها . اذ أن حتى سوريل ، تساوى ، كتجسيده لفتاة شهوانية ذات جاذبية جنسية ، كل فتيات تاكرى اذا جمعهن سويا ، ويجعل تأثيرها الطبيعى أضعف على آرثر دوميثورن ، منه ، كرجل شهوانى عادى ، صورة لشباب أجمل مما يسلم به لـ آرثر بندنيس أبدا .

وكن تاكرى . كروانى ، مغلول اليدين تماما عندما كان الأمر يتعلق بتصوير النساء أو الجنس . وكان هذا ، بالنسبة لروائى يستهدف تقديم صورة واقعية للرجال والنساء فى المجتمع ، خطأ فادحا . وقد كانت موهبته موهبة شلاء حقيقة ، ولا يمكن أن ننحى على العصر باللائمة لذلك ، بالرغم من موافقة تأثيرات تصوره النفسى لشاعر عصره . والنساء فى روايات تاكرى اما خيرات أو شريرات ، أما اميليا سيدلى أو بكى شارب ، أما لورا بل Laura Bell أو بلانش امورى Blanche Amory أما ليدى كاسلوود Lady Casthewood أو بيتر كس Beatrix . وليس هناك شك فى أى

(★) حيث يأكل الجند والضباط .

هذين النوعين كان يلهب خياله : فهو يهب حبه الخلاق لـ بكى ، وبلانش .
وبيتركس : فهن يسرقن كافة المشاهد التي يظهرن فيها . ومن النساء الخيرات
اللائى يصورهن يسم اميليا ومسز بندنيس ، بصراحة تامة ، بغباء يصل الى
حد البله . ومع ذلك فان الغموض يندخل ثانية : فهو يغفر بل ويهمل غبايتهما
وما يتمخض عنه من نتائج ، وحياتهما كأمان حاميتان و « طفيليتان صغيرتان
رقيقتان » ، فى ذات اللحظة التى يكشفهما فيها بقسوة . وفى حضرة المرأة
الخيرة ، مهما كان من أثوليتها (مورونيتها) ، يتوقف هجو ثاكري مفسحا
المجال لعاطفيته .

وفى « ثاكري : اعادة النظر » Thackeray : A Reconsideration يكشف
الأستاذ جريج Professor Greig على نحو مقنع ، عن «صادر انكف (الحظر)
عند ثاكري . عندما كان يعالج النساء ، « كانت روحه القيمة ، أم ، تسيطر
عليه وتحكمه » ، وقد زاد زواجه ، الذى منى بالفشل بعد أربع سنوات ، من
حدة هذه الحالة . بل ان هناك دليلا ، فى تعليقه على موقف مسز بندنيس
من بلانش أمورى ، « لا يخامرني الشك فى أن هناك غيرة جنسية من جانب
الأم » وأنه كان مدركا لمغزى علاقته بأمه . وعلى أية حال ، فان هذا يعنى أنه
لم يكن يسيطر على مساحة كبيرة من مادته ، وكانت هذه المساحة من آثارها
أهمية لروائى يرغب فى تصوير الرجال والنساء على حقيقتهم . ويغضف
الأستاذ جريج الى ذلك أن « نقاء » أبطاله « يكاد يعادل فى طفله تطفل رأس
الملك تشارلز فى مؤلفات مستر دك Mr. Dick » وقد يكون فى
هذا دليل على احساسه بالذنب ليس فقط تجاه والدته وإنما أيضا تجاه زوجته
المجنونة التى ظل على اخلاصه لها . وقد استلهم منها اميليا سدلى ، وربما كان
ترديه فى مهاوى العاطفية فى حضرة النساء الخيرات آلية دفاعية ضرورية .
وربما كان موقفه من « النساء الشريرات » كذلك أيضا . فان واحدا من
الأشياء الملفتة للنظر فيهن ، فى بكى شارب وبلانش وبيتركس ، هو أنه بالرغم
من اقتناعنا الفورى دائما بالمعيتهن وجاذبيتهن فهن لا يبدن لنا أبدا ذوات
جاذبية جنسية . وهناك أوقات يعمل فيها ذلك لصالح ثاكري . فمن الواضح ،
من الناحية العقلية ، أن بكى هى عشيقة ستين Steyne ، ومع ذلك فحيث انه
يصورها خالية من الجنس تماما ، فان هذا يجعل تعليق ثاكري الذى يفتقر
الى الصراحة ، « ماذا حدث ؟ هل هى مذنب أم لا ؟ قالت انها غير مذنبه ، ولكن
من يعرف صدق ما يند عن تلك الشفاء ، أو اذا كان ذلك القلب الفاسد بريئا
فى هذا الشأن ؟ » - يجعل هذا تعليقه يبدو أقل منافاة للعقل نوعا مما كان
يمكن أن يحدث لو اختلف الأمر . وتتسم نساء ثاكري الشريرات بالبرود .
حتى ولو كن جميلات . فهن أنانيات ، عاكفات على اشباع أنانيتهن الاجتماعية ،
ولبست الجنسية . وهذا يعنى أن صنوف الاغراء التى يتعرض لها شبان

ثاكرى ، رغما عن ضعفهم فى نواح أخرى ، وينجحون فى مقاومتها ، لا تقنعنا تماما كصنوف اغراء .

وكان لهذا التثبيت العاطفى على « المرأة الخيرة » ، رغما عن أن المرأة الشريرة هى التى كانت تلهب طاقته الخلاقة ، نتيجة أخرى ، تبدو واضحة على نحو خاص فى « سوق الغرور » ، فى شخصية بكى . وبكى واحدة من أكثر شخصيات انقصوص الخيالى كمالا واكتمالا فى الاضمار . وهى مرسومة فى مجملها بصدق بالغ تدلف معه الى معرفتنا كما قد يحدث مع مخلوقة من دم ولحم ، ويبلغ هذا مبلغا نعرف معه على نحو أكيد متى يزل قدم ثاكرى ، وسنى - وهذا هو ما نحسه عندئذ - يكذب عنها . وربما كان الخيط الرئيسى فى بكى هو اقبالها على الدنيا ، أما الطموح فثانوى . ومن المؤكد أن الحقيقة عنها متضمنة فى مناجاتها عند زيارتها لـ سيربيت Sir Pitt وليدى كرولى Lady Crawley : « أعتقد أنه كان بوسعى أن أكون امرأة طيبة لو كان لدى ريع من خمسة آلاف جنيه فى العام » . وثاكرى يكذب عنها ثلاث مرات : عندما تعرك أذنى ابنها لاصغائه الى غنائها (كل العلاقة بينها وبين رودن الصغير مشكوك فيها : كما لو كان ثاكرى يأبى أن يسمح « لامرأة شريرة » بأن تعرف ولو قدرا ضئيلا من مشاعر الأمومة العادية) ، وعندما تنحى على زوجها باللائمة مستخدمة فى ذلك أعنف الألفاظ ، أمام ستين ، بعد أن اكتشف أنها كانت قد اختلست النقود التى أعطاهما لها لسداد برجز Briggs وعندما يقال فى الصفحات الأخيرة أنها قتلت جو سدلى من أجل الحصول على قيمة التأمين . من الواضح أن هذه التصرفات لا تتفق مع شخصيتها .

وربما كان أبسط مجلس لفشل ثاكرى النسبى كروائى هو مجرد الانتقال من « سوق الغرور » ، و « اسسموند » Esmond و « آل نيوكم » The Newcomes ، الى « آدم بيد » و « الطاحونة على نهر فلوس » The Mill on the Floss ، و « مدمارش » Middlemarch . وكانت جورج اليوت آيينية أكثر صرامة ، وكانت تشعر بحريتها فى التعليق على شخصياتها وسلوكها . كما كانت تحاول أيضا رسم صور عريضة للحياة « يمكن تبين صدقها » للحياة كما نلاحظها عامة . وهى تدرك بنفس القدر تماما تأثير المال والفروق بين الطبقات . ولكن صورتها أغنى كثيرا بالسلوك الانسانى . وشخصياتها هى مخلوقات تقاسى وتفكر ، فهى ميدان معركة الصراع الأخلاقى . حتى انه وان كانت تفتقر الى المعية وسحر واجهة ثاكرى ، فهى ترضينا على نحو أكثر اكتمالا . اذ ان ما يميز روائيا عن آخر ، وما يجعل روائيا أعظم من الآخر ، هو فى النهاية احساسنا باستجابة المؤلف للحياة . ومن الصعب ألا نرى ثاكرى كرجل هزمته الحياة . فقد كانت استجابته لها استجابة مكتومة ضعيفة تقصر عن الوفاء بحاجات واقعى عظيم أو هجاء عظيم.

ولو انه كان كاتباً أصغر لما كان لذلك نفس القدر من الأهمية ، ولكننا عندما نقرأه ، نشعر دائماً بأن هناك هوة سحيقة تفصل ما بين موهبته الفطرية ونتاج تلك الموهبة .

فهو اذن يقف في الصف الثاني من روائيينا ، وبمجرد أن تسلم بذلك تبرز مزاياه متألفة في وضوح . وبالرغم من أنها تعرضت للتسوية في التنفيذ وكان مرد ذلك جزئياً هو تكاسله هو ذاته ، وقد ساعدت مطالب النشر على حلقات على ذلك ، وجزئياً لأنه لم يكن خالقاً حراً ، فان « سوق الغرور » تظل انجازاً بانغ التأثير . وهى فى معظمها رائعة التركيب ، مبنية على نظام مركب من المتضادات ، تأخذ منه بكى واميليا مركز الصدارة . وان تبادل العلاقة بين هذين النوعين من المرأة البالغى التعارض ، والذين تربطهما مع ذلك علاقة وثيقة ، هو الذى يحرك الحبكة ويلفها ، ويتجمع حولهما عدد من الشخصيات يصطفون فى جانبين متعارضين : سدى العجوز واسبورن العجوز ، جورج و رودن ، سيربت العجوز والماركيز أوف ستين ، وهلم جرا . وكما بين الأستاذ جريج فى تحليله الرائع لبناء الرواية ، فقد أدخل ، الى جانب التجميعات المتعارضة ، بغية تجنب الاملال الذى قد ينشأ من نموذج بالغ الانتظام : جورج و دوين رودن و سيربت الصغير ، و سيربت الكبير و بيوت Bute ، وكثيرين آخرين . وهناك فى نفس الوقت تناسق وتوازن فى الأحداث ، اذ يعلو نجم واحد فى كل اثنين مقترنين بينما يأخذ نجم آخر فى الافول .

وهى ليست متماسكة تماماً . فبعد ووترلو ، يبدو الكتاب أقرب الى شطيرة مصنوعة من روايتين منفصلتين : ويظل عنصر التضاد بين بكى واميليا ساريا ، ولكن العلاقة العضوية بينهما لم يعد لها وجود ، ثم يستأنفها ثاكرى فى الفصول الأخيرة عندما تتلاقيان ثانية فى بمبرنيكل . ولكن الشيء المبرز هو اصالة الكتاب التى تعوزها الحيوية . وهى من حيث تنفيذ التخطيط تقصر عن الارتفاع الى مستوى « توم جونز » التى يتضح مدينتها لها فى هذا الصدد . ولكن من ناحية أخرى لا تقل عنها أهمية ، فقد تحرر ثاكرى تماماً من تأثير فيلدنج ، على نحو لم يحدث مع أى روائى انجليزى من قبل . فهو يتخلص تماماً من كل آلية الغموض من مولد غامض ، وورثة مفقودين ، ووصايا مخفأة ، وما الى ذلك . وتستبقى الحركة التى تدفع بالرواية الى الأمام كلية من الشخصيات وعلاقاتها احداها بالآخرى . ولم يحدث فى الواقع أن فاق أى مؤلف آخر « سوق الغرور » فى هذا . أين كان يمكننا قبل ثاكرى أى نجد شخصية رئيسية تلقى حتفها بعيداً عن خشبة المسرح قبل أن تبلغ الرواية منتصفها : « لم يسمع اطلاق نيران بعد ذلك فى بروكسل – واستمر الطراد على مبعدة أميال . وخيم الظلام على الميدان والمدينة ، وكانت اميليا تصلى من أجل جورج ، الذى كان متبطحاً على وجهه ، ميتاً ، وفى قلبه رصاصة » . حتى اليوم ،

وبعد مضي أكثر من قرن من الزمان على كتابتها ، فهي تستلقت نظر القارىـ
بجراتها وأيضا بأمانتها لتجربة الحياة .

وليس هناك فى مناطق التجربة تلك حيث لا يجد نفسه مغلول اليدين
فى الخلق ، حيث يتناول الحياة الاجتماعية للانسان فى نقاء وبساطة - ليس
هناك سبيل الى مهاجمة تاكرى ، وليست هناك رواية أغنى من « سوق الغرور »
بمواطن الجمال فى رسم الشخصيات اللاذع الهجوى ، تلك الشخصيات التى
تجسدها المشاهد النافذة البصيرة والحوار السريع الذى لا تعلق به شائبة .
وهى من الكثرة بحيث يبدو ذكرها مملا . ولكن يجب اختيار تلك الفصول
المفضية الى ووترلو . وهى تكون واحدة من أكثر قطع الكتابة القصصية فى
القصص الخيالى الانجائزى تماسكا - وربما كانت أكثرها . فهى قطعة ناجحة ،
بالغة التركيب ، من الكوميديا الساخرة يتخللها الشجن والاحساس باستمرار
الحياة رغما عن المقاساة .

وتمثل « سوق الغرور » تاكرى فى جوهره . ومع تقلم العمر به أصبح
أكثر وأكثر تحت رحمة عيوبه . وكان مجابه الخلاق أكثر محدودية قد يحملنا
حجم الصورة ، فى البداية ، على الاعتماد . حتى أن رواياته الكاملة تماما
« فيليب » ، « Philip » تكاد تستحيل قراءتها اليوم . أما « بندنيس » فهى
مؤلف المعى فاشل ، ومرد فشلها هو أنها بحكم طبيعة موضوعها ذاته - وهى
رواية سيرة ذاتية الى حد كبير - تسيطر عليها ضروب الكف (★) عنده .
وعندما كان يتمكن من الافلات منها ، فهى (« بندنيس ») لا تقل عن أى
شئ من كتاباته ، ما خلا فقرات ووترلو فى « سوق الغرور » . وتتسم الفصول
الاستهلالية بالروعة - المشاهد مع ميجور بندنيس ، وافتتان بن الصغبر بـ
لافوزرنجاي La Fetheriagay الرائعة ، وبين فى أكسفورد . ونحن ، بعد
ذلك ، نمضى فى القراءة كى نرى من ميجور بندنيس ، وكوستيجان Costigan
ومغامرات بن الصحفية .

وقد أجمع نقاد كثيرون على أن « أسمونده » هى أعظم مؤلفات تاكرى .
وهى بالتأكيد رواية مدروسة أكثر من أى من مؤلفاته الأخرى . وتحتوى على
بعض من أجمل تأثيراته . ولما كانت لم تكتب للنشر على حلقات فقد أفادها
ذلك من ناحية البناء . بينما ساعدت المشكلة الفنية التى قدمتها ، مشكلة
سرد حوادث كانت قد حدثت فى عهد الملكة آن Anne من وجهة نظر أحد
الأشخاص الذين شاركوا فيه ولكنه قام بكتابتها فى أيام جـ.ورج الثانى
George II - ساعدت هذه المشكلة على التغلب على بعض عيوب تاكرى التى

(★) الامتناع أو الاحجام عن شئ (علم نفس) .

تلازمه في معالجته لعصره . ونحن على الأقل نتحرر من تسلط المتعانين والتعالى .
والواقع أن قصة الحب هذه المصورة في العصر الأوغسطينى ، هي عمل فريد
رائع ، وهي تحتوى في بيوتركس على واحدة من أعظم شخصيات تاكرى .
وهي كتاب خصب البناء يعيش في الذاكرة ربما كسلسلة من الصور المضبوطة ،
مثل الوصف الفنى الفاره الشهير لنزول بيوتركس درج بيت وانكوت . وهذه
فى الواقع هى كيفية استرجاع اسموند للأحداث التى شارك فيها قبل ذلك
بثلاثين عاما : فهو ينسخ ذكريات مازالت بالنسبة له تصطبغ بالحمة الرومانسية
التي أضفاها صباه على الأحداث ذاتها . ويعيد تاكرى بناء لندن فى عصر
الملكة آن بمهارة فائقة ، فسيطرته على تفاصيلها كاملة . ومع ذلك فإنه لمن
المشكوك فيه ما اذا كانت « اسموند » تنجح فى أن تكون شيئا أكثر من إعادة
بناء ، وما اذا كانت إعادة خلق . وكان ترولوب يعجب ايما اعجاب بأسلوب
تاكرى فى هذه الرواية ، وحله للمشكلة التى تجابه كل الروائيين التاريخيين ،
ابتكار لغة تعد موازنة مقبولة بين وضعية العصر الذى يكتب عنه ووضعية
العصر الذى يكتب فيه . وقد اقتاس تاكرى نثره بمهارة واحساس أدبى يدهشنا
على نثر أوليات القرن الثامن عشر ، ونجح تاكرى فى انتاج شيء ليس تقليدا ،
من الواضح انتمائه اليه ، ولينه يوحى مع ذلك بـ « ستيل » و « اسموند »
انجاز مؤثر ، ولكنها بالرغم من كل ذلك لا توحى بما تستهدف أن تكونه ،
مؤلف من القرن الثامن عشر كتبه رجل معاصر لـ فيلدنج وسمولت وان كان
يكبرهما سنا . فهى تنتمى كلية الى منتصف القرن التاسع عشر فى مشاعرها ،
وتكمن نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية فى شخصية اسموند نفسه ، رجل
من أوائل العصر الفكتورى اذا كان هناك وجود لمثل هذا الرجل .

٤

ليس من السهل تماما الحكم على مسز جاسكل Mrs. Gaskell
كروائية . اذ ينزع المرء دائما فى البداية الى أن يكيل لها المديح ، اذ تتألق
فى مؤلفاتها شخصية امرأة رائعة تماما فى وفاق مع المجتمع الذى تجد نفسها
فيه . وكانت ، الى جانب كتابتها ، تعيش حياة ممثلة كزوجة لراعى كنيسة
موحدة (★) وأم لعائلة كبيرة ، وكانت ، الى حله كبير ، تتمتع بسكون
الراضين . وتبدو ، فى كتاباتها ، خاصيتا التعاطف والفكاهة التوأمين عندها
كمظاهر لسكينتها .

(★) التى لا تقبل عقيدة الثالث للقدس .

ويبدو هذا غاية في الوضوح في أنجح مؤلفاتها « كرانفورد » « Cranford » (١٨٥٣) و « زوجات وبنات » « Whves and Daughters » (١٨٦٢ - ١٨٦٦) . وهي هنا تكتفى بعمل ما تجيده ، ويتمخض هذا عن نتائج ساحرة . وهي في « كرانفورد » تصور تماما الفكاهية الهادئة والنوازل التي تعادلها هدوءا في حياة سيدات الطبقة المتوسطة في مدينة اقليمية صغيرة . ويكاد المجتمع الذي تصوره أن يكون مجتمعا مؤثرا كليا ، والمؤلف نصر صغير من حيث المهارة الأدبية . وتنمى المؤلفة الى المجتمع الذي تصفه ، ولكنها تقف خارجة في نفس الوقت ، وهي منفصلة بما يكفي لتعرف فكاهيته ولنغتبط بالكوميديا ، ولكن بلغ من حديها عليه أنه لم يحدث أبدا أن كانت هناك ملهاة دونها في هجويرتها : الفكاهة تعبير عن الحب ، الحب الذي لا يرضى بتغيير مناطه مهما بدا من غرابة ذلك للعالم الخارجي .

وتحقق مسز جاسكل نجاحا دون ذلك في « زوجات وبنات » وذلك فقط. لأنها تعمل في مجال أوسع . و « زوجات وبنات » هي تصوير فاهم للبناء الطبقي في المجتمع الاقليمي كما تراه ابنة طبيب . وهي ، بعبارة أخرى ، تماما ذلك النوع من الكوميديا الاجتماعية الذي تتفوق فيه الروائيات تقليديا . وهي تحتوي على شخصية سينثيا كيركباتريك Synthia Kirkpatrick وهي واحدة من أكثر الفتيات اللاتي يستأثرن بالانتباه في القصص الخيالي الانجليزي . وتفشل مسز جاسكل فيما فشل فيه الكثير من الروائيات ، التصوير المقنع للرجال . وليس الفشل بالتأكيد فشلا مطلقا . ولكن المرء يستشعر ، حتى في أحسن المواضع ، فراغات في التصوير : فهي لا تستطيع أن ترى كل ما يحيط بهم .

ومع ذلك فلو أن مسز جاسكل التزمت بحدود موهبتها كما في « كرانفورد » و « زوجات وبنات » ، فمن المشكوك فيه ما اذا كان استحقاقها للأهمية كروائية سيزيد عن استحقاق مسز متيفورد كثيرا . ولقد كان ، على محمل ما ، من مميزات مسز جاسكل انها لم تعرف مكانها كروائية ، وبالرغم من عيوب « ماري بارتون » « Mary Barton » (١٨٤٨) و « الشمال والجنوب » « North and South » (١٨٥٥) فان شهرتها تقوم أساسا على هاتين الروائيتين .

اذ كانت سكينتها تعيش جنبا الى جنب مع ضمير اجتماعي عف شجاع ، تعبر عنه هذه الروايات . ويرجع ما بها من عيوب ، مثل الكثير من الروايات الفكتورية ، الى اضطرار المؤلفة أن تملأ ثلاثة مجلدات بغض النظر عما اذا كانت موهبتها تتحمل القيام بذلك . ولم تستطع مسز جاسكل ذلك ، وكان عليها أن تعتمد على « خواص » الرواية في تلك الفترة وعلى الاثارة وأمثلة العنف المنتظرة من الروائي كأمر طبيعي . ومنيت مسز جاسكل بالفشل فيما

يتعلق بالعنف ، ولكن عمق اشفاقها وفهمها يمضى بـ « ماري باربون » و « الشمال والجنوب » الى الامام . وموضوعها في هابين الروايتين هو ما اسمى موضوع « حالة انجلترا » ، الصدام بين رأس المال والعمل . لماذا يتحتم وجود البطالة ، وكيف يجب أن يتصرف العمال عندما يجدون عائلاتهم سحرث (تهلك جوعا) ، تلك أسئلة لم تستطع أن تعطى لها اجابة شافية ، ولكنها كانت تعرف تمام المعرفة السبب في أن الحالة في انجلترا كانت أسوأ مما تدعو اليه الحاجة ، ولماذا ، في الواقع ، أدت الى حرب الطبقات . وفي « ماري بارتون » ، يصبح جون بارتون John Barton واند البطلة ، قائلا ، وتمتحن عمتها أثر Esther البغاء ، وهو مصير تنجو منه ماري نفسها بصعوبة بالغة . وتقع المسئولية في اثنين من هذه الكوارث على الاستهتار الشخصي لأحد الرأسماليين . وعندما قابل مفوضو العمال أصحاب المصانع .

» انتفض مستر هنري كارسون Mr. Henry Carson واقفا . وكان مستر هنري كارسون هو رأس والمتحدث بلسان الجماعة العنيفة من بين أصحاب العمل ، وخاطب الرئيس ، حتى أمام العمال المتجهمين ، اقترح بعض القرارات ، التي كان هو ومن يوافقونه في الرأي قد دبروها في غياب المفوضين .

وقاموا أولا بسحب الاقتراح الذي كان قد سبق التقدم به في انتو ، وأعلنوا عن القطيعة التامة بين أصحاب العمل وتلك النقابة العمالية بالذات . ثم أعلنوا ، ثانية ، أن أحدا من أصحاب العمل لن يستخدم أى عامل في المستقبل ما لم يوقع اقرارا بعدم انتمائه لأية نقابة عمالية ، وينعهد بألا يساعد أو يتبرع لأية جمعية تستهدف التدخل في سلطات أصحاب العمل . وثالثا ، أنه يجب أن يتعهد أصحاب العمل بحماية وتشجيع كل العمال الذين يقبلون العمل وفقا لهذه الشروط ، ومعدل الأجور التي تمنح في البداية ومضى هاري كارسون في وصف سلوك العمال بلغة متطرفة . وكانت كل كلمة يتفوه بها تجعل نظراتهم أكثر شحوبا ، وعيونهم المكدجة أكثر وحشية .. والآن فقد كانت هناك بعض المشاهد الجانبية في هذا الاجتماع التي لم تشر اليها صحف مانشستر ..

بينما تجمع الرجال قرب الباب ، عند دخولهم في البداية ، أخرج مستر هنري كارسون قلمه الفضي ، ورسم صورة كاريكاتيرية رائعة لهم - ضامرين ، في ملابس رثة ، فاترى الهمة ، تبدو عليهم مظاهر الجوع . وكتب تحتها شاهدا سريعا من حديث الفارس البدين المعروف في « هنري الرابع » .

وبعد أن عرض الصورة على الآخرين ، ألقى بها بسون مبالاة في النار .

ولم تسقط الصورة فى النار ، وبعد الاجتماع جاء أحد العمال ليقول للنادل .
« ها هى صورة هناك ألقى بها أحد السادة ، ان لى ابنا صغيرا يحب الصور كثيرا ، بعد اذنك فساخذها » . وتعجل الصدمة التى يتلقاها العمال من جراء القسوة والوحشية تجاه الرجال الجوعى اللتين تكشف عنهما الصورة الكاريكاتيرية بجريمة القتل انتى يرتكبها جون بارتون . وما زالت لهذه القصة - وهى بهذا الصدد واحدة من كثيرات - القدرة على التأثير .

كانت « ماري بارتون » هى أولى روايات مسز جاسكل . وكانت « الشمال والجنوب » رابع رواياتها وهى تفضل « ماري بارتون » كثيرا : وتفرق أهميتها اليوم أهمية « ماري بارتون » التى تعيش الى حله كبير كمستند تاريخى يوضح موقف أوليات العصر الفكتورى من مشكلة اجتماعية ، وخوف أوليات العصر الفكتورى ، الذى كان يصل الى حله الهوس ، من الفقراء . وأما « الشمال والجنوب » فتعيش لشيء واحد ، وهو أنها أكثر التزاما بمجال موهبة المؤلفة . وأهم الموضوعات هو أيضا حرب الطبقات ، ونكتها تسمح لنا برؤيتها من وجهة نظر شخصى خارج عنها - امرأة - فقد مرجريت هيل Margaret Hale وهى واحدة من أكثر بطلات مسز جاسكل حيوية ، وصورة رائعة لفتاة جادة عزيزة النفس - فقد الى ميلتون (مانشستر) لأن والدها الذى أدت به حيرته الفكرية الى الاستقالة من منصبه كقس ، كان قد وجد عملا هناك كمعلم خاص لشاب يملك مصنعا هو جون ثورنتون John Thornton . ومما يمثل حدود مسز جاسكل كروائية هو أنها بالرغم من تصويرها الجيد لنتائج أمانة هيل ، من حيث اليسر المادى ، فهى لا تعطينا أية فكرة عن طبيعة حيرته ، حتى أن الحيرة نفسها ، فى الواقع ، تبدو غير حقيقية لنا ، بينما يبدو هيل نفسه وقد تجرد من المحرك . ولكن سلوكه يأتى بـ مرجريت الى مانشستر ، ونحن نجد الصراع بينها وبين ثورنتون دراسة من الدرجة الأولى ، ذات انتماء ، للصراع بين الجنوب والشمال . ويبدو الشمال لـ مرجريت همجيا غريبا ، رفضا للحضارة . ولا يستشعر المرء فى أية رواية فكتورية أخرى مثل هذا الاحساس القوى بانجلترا كأمتين ، ليس أمتى دزرائيلى ، الأثرياء والفقراء ، وانما أمتى الزراعة والاقطاع ، جنوب ترولوب والشمال الصناعى . وتعطى معالجة الشمال من الخارج هذه لروايتها ثقلا حقيقيا ، فنحن نكتشف الشمال كما اكتشفته مرجريت هيل .

ونحن نكتشفه على نحو خاص فى جون ثورنتون ، الصانع الصلب الواثق بنفسه . وثورنتون هو أنجح شخصيات مسز جاسكل من الذكور ، وهو كرجل يفوق أيا من رجال تشارلتون برونتى اقناعا بكثير . وهو ليس شخصية خيالية ، فهو نتاج ملاحظة امرأة تعرف العالم ، وتحكم عليه فى الرواية فتاة ذات شجاعة فائقة ، وذكاء ، وقيم راسخة . وليست هذه هى قيمه ، وينشأ

عن الصراع بين قيمها وقيمه جزء كبير من حقيقة ثورنتون . وتحقق مسز جاسكل نجاحا خاصا في تصويره من جوانبه الاجتماعية ، بما في ذلك تلك الصفات التي تجعل منه واحدا من أصحاب المصانع في مانشستر في تلك الفترة . وهناك ، على سبيل المثال ، المشهد البالغ الدقة الذي يلتقي به ثورنتون وهيجنز زعيم الاضراب سويا . كنتيجة لمساعى مارجريت ، في نوع من الصداقة الحذرة تقوم على معرفة كل منهما بأن الآخر عدو له :

« لقد نعتنى بالوقاحة والكذب والفسس ، وكان يمكنك بشيء من الصدق القول بأننى أشرب الخمر بين الفينة والأخرى » وقد وصفتك بأنك طاغية ، وكلب بولدج عجوز ، وصاحب عمل صعب قاس . هذا هو الأمر على حقيقته . هل تعتقد أننا نستطيع العمل سويا يا مستر ؟ »

« حسنا ! قال مستر ثورنتون ، نصف ضاحك ، « لم يكن اقتراحى أنا أن نلتقى . ولكن هناك عزاء واحدا كما بينت . اذ لا يستطيع أى منا أن يسيء الظن بالآخر أكثر مما نفعل الآن ، »

« هذا حقيقى ، » قال هيجنز ، متأملا . « كنت أفكر منذ أن رأيتك فيما كان من علم استخدامك لى من رحمة ، لأننى لم أر أبدا رجلا أكثر إثارة لنفورى منك . ولكن ربما كان فى حكمى هذا شيئا من التسرع ، والعمل هو العمل بالنسبة لشخص مثل . ولذا يا مستر ، فسأتى ، وأكثر من ذلك ، اننى أشكرك ، وهذا كثير منى ، » قال هو ، بصراحة أكثر ، وتحول فجأة مواجهها مستر ثورنتون تماما لأول مرة .

« وهذا كثير منى ، » قال مستر ثورنتون ، ضاغطا على يده هيجنز . « والآن فلتراعى الحضور فى المواعيد تماما ، » استطرد هو متخذا لهجة السيد . « لن أسمح بوجود كسالى فى مصنعى . ونحن نحفظ بالأشياء الجميلة التى لدينا بدقة بالغة . وفى أول مرة أجذك تثير الشغب ، سألقى بك خارجا . والآن فأنت تعرف مكانك ، »

« لقد تحدثت عن حكمتى هذا الصباح . أعتقد أننى أستطيع اصطحابها معى ، أم أنك تريدنى أن أكون مشئت العقل ؟ »

« مشئت العقل اذا كنت ستستخدمه فى التدخل فى شئونى ، وبعقلك اذا استطعت الاحتفاظ به لنفسك ، »

« سأحتاج الى الكثير من العقل كى أقرر أين تنتهى وتبدأ شئونك ، » ونحن نقدر مسز جاسكل لما فى فقرات مثل هذه من فهم . ولا ينافسها فيها أى روائي من عصرها أو بعدها بسنوات طوال .

وتكمن أهمية مسز جاسكل فى تعرفها على الحال الحقيقى للعالم الذى كانت تعيش فيه . وكانت تستطيع أن تصف ما تعرفه معرفه شخصيه وصفها حيا معطية اياه ما يليق به من أهمية . وكان لانجازها اعتباره ، ولكنه لم يكن انجازا يمكن مقارنته مقارنة كافية بانجازات آل بروننتى ، فيما خلا انجاز آن Anne ، بدراستها لحياة المربية فى « أجنس جراى » « Agnes Grey » والصورة التى رسمتها لتحلل سكير فى « ساكن ويلدفل هول » « The Tenant of Wildfell Hall » وقد كتبت فى كل منهما من واقع ملاحظتها . ولكن لولا شهرة أختيها اللتين تفوقانها عظمة ، لما قرأ أحد آن اليوم . وقد فشلت أختها تشارلون عندما حاولت كتابة شئ شبيهه بمسز جاسكل ، مثل « شيرلى » « Shirley » ، بينما لم تجد اميل نفسها مضطرة أبدا الى كتابة شئ شبيهه على الاطلاق . وتتكون عظمة تشارلوت ، على محمل ما ، كلية من انحرافها عن النوع الذى كانت مسز جاسكل تكتبه . أما اميل ، وهى روائية أعظم كثيرا ، فقد كانت قانونا لنفسها :

وكانت الأخوات بروننتى ، باستثناء ديكنز فقط ، هن أكثر الروائين الانجليز شعبية . ولا شك أن قصة حياتهن بما فيها من ظروف العزلة والتراجيديا كانت من بين الأسباب التى ساعدت على ذلك . فهى تلاحق ذاكرة كل من يصادفها برواية رومانسية مؤثرة ، ولكنها رواية لو كتبت لبدت بالتأكيد بالغة الرومانسية ، وهى تفيض بحدة مفرطة ، مما تصعب معه على التصديق . ان أربع عبقریات وأربع وفيات تراجيدية فى رواية واحدة تزيد ثلاثا من كل نوع . وقد أصبح آل بروننتى ، إذن ، موضع عبادة . ومن الطبيعى أن يكون الأمر كذلك ، بالرغم من أن ذلك يزيد من صعوبة تقييم تشارلوت كروائية . أما أهمية اميل فلا تستطيع أكثر ألوان العبادة ولها أن تؤثر فيها .

ونحن نعرف الكثير عن الحياة العائلية المبكرة المعتزلة المستخرقة فى ذاتها التى كان يحياها آل بروننتى فى عزلة الأبرشية فى هوورث . ونعرف كيف نشأوا فى عوالم أحلام اليقظة الخاصة ، والأكوان المثالية فى « مدينة الزجاج العظيمة فى أنجيريا » ، التى كانت أصلا ملكا مشاعا للأربعة جميعا ثم ما لبثت فيما بعد أن أصبحت قصرا على تشارلوت وبرانويل Branwell فقط ، و « جوندال » اميل وآن . والكتيبات التى تحتويها ، التى بقى منها مائة تصل فى طولها الى الانتاج الاجمالى الذى نشر للأخوات الثلاث ، لها أهميتها الهائلة لما تلقىه من ضوء على نفسية الخلق الأدبى . ومع ذلك فإن الروايات كاشفة . فهى نتاج عزلة هائلة ، وخيال اتجه الى داخل ذاته ، وجهل بالعالم خارج هوورث والأدب . وهذا لا يهم مع اميل اذ ان « مرتفعات وذرنيج » « Wuthering Heights » عمل أدبى كامل متكامل فى ذاته على نحو

لا يحدث الا مع قلة بالغة من الروايات : لا يملك المرء الا أن يقرأ ويتعجب .
وربما كن دليلا على انجاز تشارلوت ، على أية حال ، انه يجب قراءتها في سن
المراهقة ، عد الى مؤلفاتها بعد ذلك وسيطلب الأمر منك مجهودا خياليا كبيرا
قبل أن يمكن لك قراءتها بتعاطف .

وعلاقة التلميذ بالأستاذ أساسية في كل رواياتها ، وهي نبريرها
العقلي ، الذي يستند الى خبرتها المحدودة بالحياة خارج هوورث ، لواحد من
أكثر أحلام النساء الجنسية شيوعا : الرغبة في أن تساد ، ولكن أن يسودها
رجل من السمو في احتقاره للنساء حتى أنه يجعل من حقيقة سيادته لمرأة
تعزيرا كبيرا لتقديرها لذاتها . وهي صورة خيالية تربطها أوجه شبه واضحة
بقصة سندريلا : الرجل ينزل ، في الواقع ، من عليائه . ولكنها تتخطى
قصة سندريلا في سفسطتها : فالمرأة تحرز النصر ليس فقط لأنها ترغب الرجل
المتكبر على الانحناء . وقد حاجى فيليس بنتلي Phyllis Benthey

بأن « جين إير » Jane Eyre أكثر كثيرا من مجرد رومانسية « هروب » ،
لأن جين لا « تحقق نضرا كاملا غير حقيقي » ، فهي تبقى مع زوج نصف أعمى .
وانه لمن الغريب حقا أن نعود على « جين إير » باليوم لكونها رواية هروب ،
ومع ذلك فان كون مستر روتشستر Mr. Rochester نصف أعمى وشبه
عاجز في النهاية لهو دليل على طبيعة صورة تشارلوت برونتي الخيالية
المتطرفة : لقد أصابت نمسيس Nemesis (★) روتشستر في كبريائه .
وعندما يترك عاجزا يأتي دور المرأة في الانحناء . وتشويه روتشستر هو رمز
لانتصار جين في معركة الجنس .

ولو لخصنا قصة « جين واير » لاتضح لنا سخافتها على الفور . لقد
احتفظ مستر روتشستر طوال سنوات بزواجه المختلة في الطابق الثالث
من منزله الريفى ، فى حراسة خادمة تدمن الجن ، ولا يساور أيا من الخدم
الآخرين ، أو جين إير مربية طفلة روتشستر غير الشرعية ، أدنى شك فى
وجودها . ويدوى المنزل بالضحكات المجنونة ، وهي تحاول أن تحرق زوجها فى
فراشه ، وتعص أخاها عندما يقوم بزيارتها ، وفى مساء ليلة زواج جين من
روتشستر ، تدلف الى غرفة جين فى سكون الليل وتمزق خمار العرس الى
قطعتين ، كما أن روتشستر لا يتردد فى الزواج بأكثر من واحدة ، وهو
يعرض بهدوء - بعد أن تودد اليها متنكرا فى زى عرافة غجرية عجوز فى
واحدة من حفلاته - الزواج من جين التى كانت فى الثامنة عشر من عمرها ،
وعندما يفشل فى إبقاها فى زواج زائف ، يعرض عليها أن تكون عشيقته .
وهى ترفض ، ورغمما عن كلفها به وعدم غضبها من تصرفه ، تهرب ، وتدفع

(★) نمسيس : Nemesis : الهة النعمة عند اليونانيين .

آخر فلس تملكه أجرا للعربة ، وتمضى مسرعة على قدميها حتى يأخذ منها
الاعياء مأخذه ، ويكاد الجوع يهلكها ، ويتشرب جلدها البلل ، فتتهاوى أمام
باب منزل أبناء عمومتها الثلاثة ، الذين لم تكن تعرف بوجودهم من قبل .
وهناك تكتشف أنها وريثة أحد أعمامها الذي ترك لها مبلغ عشرين ألفا من
الجنيهات ، تتقاسمها عن رضا مع أبناء عمومتها . ويزمغ أحدهم ، وهو الموقر
جون ريفرز Rivers للسفر الى الهند للتبشير ، ويقرر أن تصحبه جين
بعد أن يتزوج منها ، وذلك رغما عن أن أحدا منهما لا يحب الآخر . وبالرغم
من عدم اهتمام جين بالارساليات ، فهي توافق على مصاحبته ، ولكنها ترفض
الزواج منه . ويصر ريفرز على الزواج ، وبينما هي على وشك الاستسلام ،
تسمع صوتا وهميا يناديها في الليل ، « جين ! جين ! جين ! » وتتعرف على
صوت روتشستر فتهرع الى الحديقة قائلة « أين أنت ؟ » ولا يجيبها مجيب .
وتحدث نفسها قائلة « اللعنة على الوهم . ليس هذا وهما أو سخر ، انه
عمل الطبيعة » . لقد ثابت الى نفسها ، ولم تأت بمعجزة ، وانما فعلت
أفضل ما تستطيعه . وتسرع جين بالعودة الى ثورنفلد ، وتعلم أن مسز
روتشستر قد أشعلت النار في المنزل ثانية ، وان عرقا من الخشب المشتعل
قد سقط على مستر روتشستر وأصابه بالعمى ، وقفزت المرأة التعسة من فوق
السطح ولاقت حتفها . وتجد جين روتشستر وتزوجه . ويستعيد بصره
جزنيا ، وينجبا طفلا .

ولا تقل « جين اير » سخافة ، في منحها الخاص ، عن سخافة « قلعة
أوترانتو » أو أى من مؤلفات مسز رادكليف . ومع ذلك فان وصف الرواية
بأنها مجرد حلم تطلعي تحقق يعنى أننا لم نأخذ في اعتبارنا قدرة الحالة .
وقد تكون حلما ، ولكنها حلم شخص هائل الحقيقة . وليس هناك أدنى شك
في حقيقة جين اير ، فهي هناك منذ البداية وحتى النهاية ، فتاة ذات مشاعر
عنيفة ومقدرة فكرية حقيقية أيضا . وهي ليست بالبطله البالغة الجاذبية ،
فهي مفرطة الاحساس بسموها الأخلاقي والفكري . وهي تتمتع ببديهة حاضرة
ولكنها تفتقر الى المرح ونقد الذات ، ولا تدرك خالقتها عيوبها أكثر مما تدركها
هي نفسها . ويعنى هذا أن « جين اير » رواية بالغة الذاتية ، في مثل ذاتية
« تشيلد هارولد » « Childe Harold » لبيرون أو « أبناء وعشاق »
« Sons and Lovers » لـ لورنس ، وتمثل جين اسقاطا لمؤلفتها مثلما يمثل
هارولد وبول موريل Paul Morel اسقاطا لمؤلفيها . والواقع أن التشابه
بين تشارلوت برونتي وبيرون يستوقف النظر تماما . ويمكن القول بأنها
المثيل المؤنث لبيرون . وتعد « جين اير » أول رواية رومانسية بالانجليزية
وفقا لهذا المفهوم . وهي تخاطر بكل شيء في الرواية معتمدة على صدق
احساسها . اذ ينصب اهتمام تشارلوت برونتي على تحرى الصدق لمشاعرها

الذاتية ، اذ لا يخامرها أدنى شك فى قيمة الأحاسيس فى تأخذها أخذاً مسلماً لأنها مشاعرها الذاتية .

ويكمن تأثير « جين اير » الهائل فى هذه الذاتية العنيفة المتطرفة ، الى جانب وحدتها . وهى لرواية تأخذ على اقل تقدير من الادب بقدر ما نأخذ من الحياة ، وربما لم تكن تشارلوت برونتى تفرق بينهما تفريقاً واضحاً . وقد أجملت فى كل اضممار ونصوير سجن مسز روتشستر المصيبة فى التدقيق العلوى من ثورنفلد ، على نحو أكثر حدة عما سبقها ، قطاع رواية مسز رادكليف القوطية . ولولا وحدة الشعور السائد لفقدت « جين اير » تماسكها . اذ انها تفتقر الى المهارة الفنية فى البناء . ومع ذلك فان وحدة الشعور السائد تجرد اللامعقوليات الميلودرامية من الأهمية . وهى لا نصدى على الواقع الملحوظ ، ولكنها صادقة بالنسبة لحلم تشارلوت برونتى المتشكل . وهى فى الواقع تمثل انتصار الحلم على الواقع . وهى ترسى وحدة الشعور السائد فى الصفحة الأولى من الرواية ، عندما نلتقى بـ جين اير كطفلة صغيرة تعبث مع آل ريد ، ابنة البالغة العزلة فى جو يناصبها اعداء ، وهى تائرة . تتحدى العالم المحيط بها استناداً الى قوة احساسها بالخطأ وانصواب واحساسها الفطرى بالسمو . والجزء الأول هذا من « جين اير » هو واحد من أروع وأكثر الصور تأثيراً للطفولة انوحيدة الأبية التى لدينا - قنة عالية فى القصص الخيالى الانجليزى . ومهما كان من لا احتمالية المواقف التى تجده جين نفسها فيما بعد ، فانها نفس جين التى نعرفها فيها ، تسودها . وحيث اننا ندخل الى فكرها فنحن نتقبل اللامحتملات على أنها صور ذاتية ملتوية للواقع . ومستر روتشستر وحش ، والأحاديث التى تجرى بينه وبين جين أحاديث غريبة ، ولكنها غريبة من جانبه ، فهو وهم من اختلاق خيال تشارلوت برونتى ، شخصية خيالية ، بينما المؤلفة نفسها ، أو اسقاطها لنفسها فى جين ، حقيقية تماماً . ولبس روتشستر رجلاً بقدر ما هو رمز مؤثر للرجولة . واذا كان ، كما قيل ، الصورة الخيالية التى ترسمها تلميذة لرجل ، لأمكننا الرد بأنه ربما لم تكن التلميذة التى تخيلته مبهجة ولكنها كانت بالتأكيد فتاة بالغة الروعة .

و « شيرلى » « Shirley » أكثر قابلية للنقد ، اذ ان تشارلوت برونتى ، فى محاولة منها لكتابة رواية تصور مجتمعا معيناً فى فترة معينة ، تخطت فيها حدود عبقريتها . وكانت تحاول كتابة مؤلف يشبه تماماً مؤلفات مسز جاسكل ، دراسة للصراع بين العمال وأصحاب العمل فى صناعة النسيج فى وست ريدنج أثناء السنوات السابقة لـ ١٨١٥ مباشرة . ونقطة الضعف فى الرواية هى أن تشارلوت ، بحكم طبيعة الرواية ، لم تعد قادرة على الاعتراف من ذاتيتها . وهناك ثمانية موضوع التلميذ والأستاذ ، بل فى الواقع تنويعات عليه ، وهناك فى الأخوان مور Moore اثنين من روتشستر ، وقد

تضائل ولانت طبيعته بما يتفق مع أحداث وخافية كان عليها أن تكون واقعية عريضة . وقد أحسنت تشارلوت رسم الشخصيات من الرجال الأبر سنا - القس المحافظ ، مستر هستون Mr. Heston ، ومستر يورك Mr. Yorke وهو صاحب مصنع فى يوركشير ، ويكن ثلاثى القساوسة ، وهى طائفه كانت تشارلوت برونتى تكن لها احتقارا خاصا ، ينرون الملل ويبينون مدى افئار تشارلوت الى الاحساس الفكاهى . كما يثير السارد العليم الاملاك ، اذ يوبخنا، ويشير ضيقنا ، ويعنفنا ، دون توقف . والنسء البافى - وهو شىء له قيمه - هو تصوير بطلتى الرواية ، كارولين هيلستون Caroline Helstone وشيرلى كيلدار Shirley Keeldar . والمعتقد دائما هو أن شيرلى كيلدار هى صورة لما كان يمكن أن تكونه اميلى برونتى لو أنها ولدت محاطة بالثروة والجاه . وهى فى الحقيقة واحدة من اكثر البطلات الفكتوريات حيوية وجاذبية . فهى تتمتع بكل ما فى جين اير ولوسى سنو Lucy Snowe من شجاعة وإباء وبديهة حاضرة ، الا أنها تخلص من حسدهم وضعفهم . لقد جعلتها الثروة ندا لآى رجل ، وهى لا ترهب أى رجل ربما فيما خلا لويس مور .

ولكن رغما عن روعة شيرلى ، فأننى أرى أن كارولين الأكثر منها دعة لا تقل عنها أهمية . وهى لا تملك مالا أو جاها ، فهى مجرد ابنة أخ لـ هيلستون الذى يقوم بالوصاية عليها ، ثمرة زواج تعس . ويمكن أن نعتبرها صبيحة صادرة من أعماق تشارلوت برونتى فى هذه الرواية . وهى ثائرة ، بالرغم من أنها فى معظم الأحياء ثائرة صامتة ، ثائرة على وضع امرأة الطبقة الوسطى الغير متزوجة فى العصر الفكتورى . وهى تحس بموهبة ذاتية ، كما تحس بضياها ، وهى تطالب بحقها فى العمل ، الحق فى الاستقلال الاقتصادى حتى ولو كان استقلال مربية . ولكن حتى تأتى شيرلى للقامة فى انقريه ، فان عزلتها تبلغ مبلغا لا تستطيع معه مشاركة أحد أحلامها ، كما نرى عندما تخبر عمها برغبتها فى العمل كمربية . « سوف تذهبن الى كليف بردج » ، يقول لها ، « وهاك جنيهن لشراء مزوك (فستان) جديد » .

« عمى ، كم كنت أود لو كنت أقل سخاءا ، وأكثر » .

« أكثر ماذا ؟ » .

تعاطفا ، كانت تلك الكلمة على شفاه كارولين ، ولكنها لم تنطق بها ، فقد منعت نفسها فى الوقت المناسب . كان عمها سيفضحك حقيقة لو أفنت منها هذه الكلمة الساذجة . ولما وجدها صامتة ، قال :

« الحقيقة أنك لا تعرفين تماما ما تريدينه » .

« فقط أن أكون مربية » .

« أف ! مجرد هراء ! لن أقبل باشتغالك كمرية . لا تعودى الى ذلك مرة أخرى . انها نزوة أنتوية الى حد كبير . لقد انتهيت من افطاري ، اترعى الجرس ، أزيحي كل هذه النزوات من فكري ، واجرى وامرحى » .

ولكن الجو المميز الذى يغلب على حياة بطلات تشارلوت برونتي هو الوحدة ، وحدة لا تكاد تطاق . . . فسه استنبذتهم (٧٥) الظروف وديكت حساسيتهم وذكاؤهم ، فيجدون أنفسهم مضطرين الى أن يهرأوا أرواحهم بالانتظار والبطل . وتكمن أهمية كارولين هليستون ، فى الواقع ، فى كونها مثالا أكثر عمومية لهذا ، بينما تعد جين ولوسى حالات خاصة . وجميعين تأثرات على ظروفهن . وهن تأثرات كنساء . وهذا هو أوضح أوجه الخلاف بين تشارلوت برونتي والروائيات اللائى سبقنها . وكان آخرهن ، بما فيهن جين أوستن ، قد تقبلن دون مضض مكانهن كنساء فى عالم من صنع الرجال . وقد وافقهم ذلك . أما شخصيات تشارلوت برونتي فلا . وثورة كارولين ، أو نزعتها الثورية ، اقتصادية جزئيا ، ولكنها أكثر من ذلك نزعة نجاه احساس بالكرامة واحترام الذات حديثا الاكتشاف . وكان احترام الذات فى «جين اير» و « فيليت » «Villette» أيضا ، وربما أساسا ، احترام ذات جنسى ، بالرغم من أن الثورة هى ثورة المرأة كلها . وتؤثر فينا كارولين لأننا نشعر انها نموذج ، فهى شخصية من بين كثيرين فى صورة واقعية للمجتمع . وهى تؤثر فينا أكثر مما تؤثر فينا جين اير ولوسى سنو ، اذ ان مشاعرهما الحادة العنيفة تجرف احساسنا بالشفقة جانبا .

وعادت تشارلوت فى « فيليت » الى الرواية الذاتية تماما . اذ تسرد لوسى سنو قصتها ، ونحن دائما فى فكرها . وهى من حيث الأحداث أقرب من « جين اير » الى الواقع كما نلاحظه عادة ، ومرد هذا بلا شك هو أن تشارلوت برونتي كانت تستهدى ، على نحو وثيق ، أحداثا حقيقية فى حياتها الذاتية . فهى تعيد تصوير علاقة التلميذ بالأستاذ التى كانت تربطها بـ م هيجر M. Heger فى بروكسل ، فى العلاقة بين لوسى وم . بول امانويل Mr. Paul Emanuel ، ونظرا لأن للأخير أصلا حيا ، فهو أكثر اقناعا كرجل ، وان لم يكن كرمز للرجولة ، من مستر روتشستر . وهذه العلاقة هى قلب الرواية ، وهى تصف كل ماله علاقة بحياة لوسى فى مدرسة مدام بك Mme Beck بحدّة تكاد تبلغ حد الهذيان . والعناصر الأخرى فى الرواية ، حب لوسى لـ دكتور جون Dr. John ، سرجنيفرا فانشو وحبيبها ، أقل تأثيرا واقناعا بكثير . وهناك من غير المعقوليات عدد أقل مما فى « جين اير » ، ولكن هناك

(٧٥) يستنبذ : ينزل شخصا على شاطئ مهجور ويتركه للقدر ، والمقصود بها هنا هو طبعها العزلة النفسية .

اضطرابا في استقامة البطلنة الأخلاقية . وهي تمثل ، أكثر من جين ، كمنخلوقة
عنيدة ، مغترية ، تفتقر الى المرح ، يوازن مشاعرها العنيفة اهتمام لا يقل
عنفا بالأخلاقية التقليدية ، كما في المشهد الغريب الذي ترفض فيه لوسى ،
التي كان قد طلب منها أن تستعد بسرعة للاشتراك في مسرحية مدرسة بنات -
ترفض أن ترتدى ملابس الرجال وتزين سترتها ذات الهدب بكناز أرجواني .
وكانت تشارلوت برونتي تفتقر كفنانة ، الى الذوق ، والالتزام بحدود ،
والاحساس بالمضحك . ولكن هذه العيوب كانت هي عيوب مميزاتها ، ونحن
نعرف مميزاتها عندما نتأمل ، في هذه الرواية ، تجسيدها الرائع لمدام بك
الشريرة ، وفوق كل شيء ، في تصويرها المخيف للعزلة الانسانية عندما تبقى
لوسى في المدرسة بمفردها أثناء العطلة مع الفتاة البلهاء ، وهو مشهد ينهي
بدخول لوسى البروتستانتية مقصورة الاعتراف في كنيسة كاثوليكية ، لكي ،
مهما كان من ميثوسية ذلك ، تحطم حواجز عزلتها بما لديها لكائن بشري واحد
على أية حال .

وعلينا أن نحكم على تشارلوت برونتي بالطريقة التي نحكم بها على
الكتاب الرومانسيين ، شعراء كانوا أم روائيين ، وفقا للحدة التي تعبر بها
عن استجابتها للحياة والتجربة . واستجابتها استجابة كلية خالية من الكف .
ويمثل ظهورها شيئا جديدا في القصة الخيالية الانجليزية . اذ يجد العشق
الجنسي معها طريقه الى الرواية . وكانت معالجة العشق الجنسي قبلها من نوعين ،
كماطفة هادئة بين رجل وزوجته من ناحية ، وكشهوانية حيوانية صحية ،
كتلك التي نجدها في « توم جونز » من ناحية أخرى . ولكن العشق الجنسي
كما عبر عنه الشعراء الرومانسيون ، كشيء يتخطى الشهوانية بمزجه ما بين
الروحي والجسدي ، لم يكن معروفا . والشيء الجديد في تشارلوت برونتي ،
فيما يتعلق الأمر بالحب بين الرجل والمرأة ، هو تماما مثل هذه الفقرة من
« جين آير » : « لم أكن أدرك أن اهتمامه كان منصبا عليهن (بعض السيدات) ،
وأنتى أستطيع الرنو دون أن يلحظني أحد ، حتى اجتذب وجهه عيناى بطريقة
تلقائية : لم أستطع التحكم في جفني : فقد كانا يرتفعان وتتثبت الحدقنان
عليه . نظرت ، وكنت أجد متعة حادة في النظر - متعة عزيزة وان تكن
مؤلة ، ذهب خالص ، له طرف صلب من الألم : متعة كتلك التي قد يستشعرها
رجل مشرف على الهلاك عطشا ، يعرف أن البئر الذي زحف اليه بئر مسموم ،
وهو مع ذلك ينحنى ويرتشف رشفات سماوية » .

ونحن نجد في عبارة مثل « متعة مؤلة ، ذهب خالص ، له طرف صلب
من الألم » ، نفس المجاهدة مع اللغة للتعبير عن مشاعر لا سبيل الى التعبير
عنها عادة في الشعر ، التي تجدها بعد ذلك بسبعين عاما في ده لورنس .

والاستجابة العنيفة ، كما عند لورنس ، ليست للجنس وحده وانما لكل التجارب ، كل العالم الحي . والشئ الذى ينصب عليه اهتمام تشارلوت برونتي حقيقة فى « الأستاذ » « The Professor » و « جين اير » و « فيليب » هو شئ واحد فقط : تصوير الروح المعزولة العادية فى استجابتها لتجربة الحياة بحدة مفرطة . وليست بهجة الكشف أو عدمه من الاهمية بمكان . العرى هو كل شئ . ومعنى هذا أنه بالرغم من اختلاف تجربتهم ، فإن تشارلوت برونتي تنمى فى النهاية الى نفس الفئة البالغة القلة من الروائيين مثل دسنويفسكى و لورنس .

و « مرتفعات وذرنج » هى أروع رواية بالانجليزية . فهى كاملة ، وكاملة كندر ما يكون الكمال : فهى تجسيد كامل لفهم بالغ الفردية لطبيعة الانسان والحياة . ومعنى هذا أن المضمون غريب بما فيه الكفاية ، بل فى الواقع محير بما فيه الكفاية ، بينما لا تشوب التعبير الفنى عنه أدنى شائبة . ومن الناحية الفنية ، لم تكتب جين أوستن أو هنرى جيمس أو جوزيف كونراد ، كبار أساتذة الشكل فى الرواية الانجليزية ، شيئا يفوقها . ويعطى هذا الجمع ما بين فهم بالغ الفردية وتصوير شكل بالغ الكمال – يعطيها تفردا يجعل حتى أكثر المناقشات اكتمالا وحساسية عنها قاصرة . وفى « التقليد العظيم » « The Great Tradition » ، وصفها ف. ر. ليفز بأنها عمل غير قياسى . وفى هذا تكمن الصعوبة الأساسية فى مناقشتها . فهى تختلف تماما عن أية رواية أخرى . فليس هناك شئ يمكن مقارنتها به ، فقد اختار كبار أساتذة الشكل موضوعات تختلف عنها كل الاختلاف مما يجعل « مرتفعات وذرنج » تقف فى فئة من الخلق قاصرة عليها . ولا يمكن استبدالها بتعبيرات بديلة ، ولا تسرى عليها دائرة محامل النقد العادية ، ولا تفيد التجريدات العادية التى يقوم بعملها الناقد من مجموع مؤلف – لا تفيد كثيرا فى اجتلاء الغموض . ولم تستشرب أية رواية روح المكان أكثر مما فعلت « مرتفعات وذرنج » ، ولكن اميلى برونتي لا تعتمد الى استخدام مثل تلك الفقرات الوصفية الوضعية التى نجد تنويعات منها فى سكوت أو ديكنز ، وجورج اليوت ، وهاردى ، أو لورنس . ولا يمكن التشكك فى حقيقة شخصياتها ، ولكن حقيقتها من نوع يختلف تماما عن حقيقة شخصيات ديكنز ، ثاكرى ، ترولوب ، جورج اليوت ، أو هنرى جيمس . كما أن أسلوبها ، وهو صوت روائية تتحدث ، لا يحدى فتىلا : فهو موافق تماما لغرضها ، ولكنه فى صفاء ماء أكثر الينابيع صفاء .

ونحن نلقى فى « مرتفعات وذرنج » أكثر من أى مؤلف آخر ، كلا ، مؤلفا متماسكا متماسك قصيدة غنائية عظيمة لا يمكن تجزئتها . وعلى محمل

ما فليس هناك وجود للمؤلفة على الإطلاق : ان أكثر الروايات فردية هذه هي أيضا أقلها خصوصية .

والحقيقة الرئيسية عن اميلي برونتي هي باطنها صوفيتها . وليست « مرتفعات وذرنج » ذاتها تسجيلا لتجربة باطنية ، فان دلائل باطنيتها تبدو في شعرها ، ولكن الرواية بيان لآرائها في الحياة المستقاة من واقع تجربتها . وليس من السهل تحديد طبيعة هذه الآراء ، اذ لم تكن فيلسوفة أو عالمة في اللاهوت وانما روائية . وهي ترمز في « مرتفعات وذرنج » لاكتشافها لفهمها لطبيعة الأشياء ، وان يكن على نحو لا نستطيع الخروج منه بتعميمات . وعليه ، فان تفسيرات الرواية لا بد وأن تختلف من كل قارئ يتناولها . ولكننا بالتأكيد نرى الكون كمشهد وتعبير عن مبدئين متضادين ، المبدئين ، وان حاول كل منهما افتراس الآخر ، الا أنهما يكونان ، في النهاية ، كلا متآلفا . وترمز لهما الرواية بمنزليين وشاغليهما ، مرتفعات وذرنج على ربوته الكثيبة ، اذ ان « وذرنج » صفة اقليمية لها مغزاها تصف الجو العاصف الذي يتعرض له مكانه في الطقس العاصف ، وثرشكروس بارك في الوادي الخصيب تحته . وهما يقفان كل على حدة ، وان كانت أية صفة تقصر عن التعبير عن ، ومجرد اختزال ل ، مبدأ الطاقة والعاصفة من ناحية ، ومبدأ الهدوء والطمأنينة الآمنة ، من ناحية أخرى . وهما ليسا مبدئين فقط ، فقد كانا في الواقع عنصرين : اذ لا يستطيع أبناء أحدهما التنفس في الآخر . وكما تقول كاثرين لنتون Catherine Linton عن علاقتها ب لنتون هيثكليف Linton Heathcliff

« حدث مرة ، على أية حال ، أن كنا على وشك الاشتجار . وقال ان أجمل طريقة لقضاء يوم حار من أيام يولية هي الرقاد منذ الصباح وحتى المساء على جانب مرج بين أرض ملق ، والنحل يطن بطريقة ناعسة بين الزهور ، وطيور القنبرة تغنى عاليا فوق رؤوسنا ، والسماء الزرقاء والشمس الساطعة تضيء دواما ولا تحجبها السحب . تلك كانت أجمل أفكاره عن السعادة السماوية : أما فكرتي أنا فكانت التأرجح في شجرة خضراء ذات خفيف ، وريح غربية تهب ، وسحب بيضاء لامعة تشرق سريعا فوق رؤوسنا . وألا تغرد طيور القنبرة فقط ، وانما أيضا طيور السمينة ، وطيور الشحرور ، وطيور الزقريقية ، وطيور الوقواق في كل جانب ، والأرض الملقة تلوح من بعيد ، وقد استحالت وديانا رطبة معتمة . ولكن بروزات قريبة عظيمة من العشب الأخضر تتموج في موجات مع النسيم ، والآجام والماء الرقراق ، والعالم كله كان يقظا يفيض بالسرور الغامر . كان كل ما أريده هو أن أتألق وأرقص في يوبيل رائع . وقلت ان نعيمه سوف يكون نعيما نصف حي ، وقال ان نعيمى سوف يكون نعيما مخمورا : وقلت اننى لا أجد سبيلا لدفع النوم عني في نعيمه ، وقال انه سيشعر بالاختناق في نعيمى » .

كان ممكنا لهذين المبدئين وهذين العالمين أن يعيشا جنبا الى جنب فى سلام ما لم يات مستر أرنشو ، السيد اعجور « ب هيثكليف الاجبى » الى مرتفعات وذرنج . وتاريخه ، كما نقول نلى دين Nelly Dean ، هو « تاريخ وقواق » . ومع ذلك فان نلى لا تتخذ موقفا عادلا من هيثكليف . فقد جعلت منه الظروف وقواقا . و « مرتفعات وذرنج » هى ، على أحد مستوياتها ، رواية انتقام يلعب فيها هيثكليف دور المنتقم ، ولكنه ما آل الى ما آل اليه الا بسبب المعاملة التى لقيها على يدى هندلى أرنشو Hindley وما نجم عنها من خياب الالتقاء العنيف الذى يربطه ب كاترين أرنشو . وهذا الحباب هو الذى يحدو به الى خطة الانتقام الهائلة من آل ادنشو وآل لنتون على حد سواء والاستيلاء على ممتلكاتهم . وليس هيثكليف وحشا ، فهو أقرب الى أن يكون شخصية أصلية طاقية . ويمكن تشبيهه هو وكاترين أرنشو بنهرين يجب بحكم كل تكوين جغرافى أن يضبا فى بعضهما ، ولكن مجريهما قد حولا ، وسدت مجاريهما الطبيعية ، والعاقبة بالنسبة ل هيثكليف هى تدمير كل شئ يقف فى طريقه : ان الطاقة المكبوتة هى طاقة منحرفة . وعندما يتحد هيثكليف فى النهاية مع كاترين ، ويعود التآلف والتوازن ، يكون الشر الذى أثارته الطاقة المكبوتة قد استنفذ نفسه .

وعندئذ ، على أية حال ، تكون قد انصرمت عدة سنوات على وفاة كاترين أرنشو . ونحن عندما نراها لأول مرة فى الرواية نراها كشبح ، كما أن أول لقاء لنا ب هيثكليف يكاد أن يكون لقاءا برجل تلاحقه الأشباح : ان المجال الذى تعمل فيه اميلى برونتى هو الواقع ، ولكنه الواقع الروحى ، فالموت فى « مرتفعات وذرنج » ليس نهاية وانما تحريرا للروح ، وفى عالم « مرتفعات وذرنج » يعيش أولئك الذين نسميهم عادة الأحياء والموتى جنبا الى جنب ويتصلون ببعضهم البعض . ومع ذلك فنحن لا نتذكر « مرتفعات وذرنج » كممارسة فى اللاطيعى كما يحدث مع بعض قصص ستيفنسون Stevenson وجيمس . ومرد ذلك أن اميلى برونتى لا تفرق بين الطبيعى واللاتبيعى : فعالها واحد ، وبالرغم من أنها تجسده دائما تجسيدا بالغا ، فهو عالم روحانى .

ويفسر لنا هذا السبب فى أن الشخصيات والأحداث رغما عن لا معقوليتها السطحية ، تقنعنا على نحو ما يحدث . ولا يقل هيثكليف أو كاترين « حقيقة » عن أية شخصية فى القصص الخيالى ، ولكنهما حقيقيان على نحو يختلف عن أية شخصيات أخرى . وأقرب الشخصيات اليهما هى بعض شخصيات دستوففسكى وهرمان ملفل Herman Melville . ويمكن القول بأن حقيقة شخصيات فيلدنج ، أو ثاكري ، أو ترولوب ، أو أرنولد بنت ، هى حقيقة اجتماعية ، وحقيقة شخصيات جورج اليوت ، مثل شخصيات جيمس

أو لورنس هي أساسا حقيقة نفسية ، بالرغم من أنه لا يمكن التفرقة بين النوعين تفرقه متزمتة . ولكن عالم اميل برونتي وسكانه لا تربطهم أدنى رابطة بالاجتماع أو النفس . ان القيم الروحانية المتجسدة في شخصياتها هي التي تحدد عالمها . ولا يجعلها هذا أقل حقيقة ، وانما يجعلها حقيقة على نحو فريد . وهي تقنع لأنها تعبر تماما في ذاتها وسلوكها عن قوانين وجودها ، وهي آراء خالقتها - آراء فنية - مستقاة من اكتشافها لفهمها لطبيعة الاشياء . وكان تمكنها من هذا الفهم أيد كما كان تفصيلها . واذا كان قد حدث كوميض الضوء فقد أضاء الحياة بأكملها وما أضاءه هذا الوميض ، وعنه الذاكرة كما وعمت الاضاءة . والدليل على هذا هو تجسيد « مرتفعات وذرنج » ذاته ، وخلوها ككل من العيوب ، ويتضارب كل شيء في الرواية على تحقيق هذا التجسيد ، الشخصيات ، والأحداث . والنثر الحركي الذي يصور منظرا طبيعيا كاملا بجغرافيته ومناخه ، دون أن يصبح ، فيما عدا بعض عبارات ، « وصفا » . وقد قال أ . م . فورستر في « أركان الرواية » أن « مرتفعات وذرنج مفعمة بالصوت - العاصفة والريح المندفعة » . وهي لا تنقل إلينا العاصفة والريح المندفعة في فقرات وضعية ، وانما في كلمات الرواية ذاتها ، وفي أخيلتها من أشجار السنط المائلة ، وفي الشخصيات . و « مرتفعات وذرنج » هي رواية كان اضمارها على أعلى المستويات الشعرية ، وشخصياتها العظيمة هي شخصيات دينامية من نوع لا نجده عادة الا في أعظم الشعر المسرحي .

وبالرغم من روعة اضمار « مرتفعات وذرنج » فمن السهل أن تتصور اضمارا في مثل روعة اضمارها يتم تنفيذه بطريقة تلفيقية . ويمكن أن تكون « مرتفعات وذرنج » أي شيء الا أن تكون ملفقة : اذ ان أسلوبها الفني في التنفيذ لا يقل روعة عن الاضمار . ولكي نجده شيئا يباريها علينا أن ننتظر مقدم كونراد بعد ذلك بنصف قرن من الزمان . والواقع أن اميل برونتي تسبق على نحو غامض أساليب كونراد المميّزة في السرد كما نجدها في « لورد جيم » « Lord Jim » و « الصدفة » « Chance » ، بل انها تصل الى درجات أكثر مهارة في التركيب . وعندما نبدأ في قراءة الرواية تكون أحداثها قد دنت قبلا من نهايتها ، واستوت فوق الذروة . ونحن نرى هيكلية في البداية بعيني السارد مستر لوكوود ، الغريب القادم من الجيوب الذي استأجر ترشكروس بارك منه . ونحن نشارك مستر لوكوود حيرته وفضوله للحال القائم في مرتفعات وذرنج ، ونحن نستشعر من خلاله التأثير الكامل لروح هيكلية المتطرفة . ولكن لوكوود يسمع القصة التي تبدو تراجيدية كاملة - ونحن نقول « التي تبدو » لأن الرواية في النهاية لا تصبح تراجيدية وانما شيء تعوزنا الكلمة المناسبة للتعبير عنه ، بالرغم من أن كلمة « بطولية » قد تكون هي أقرب ما تصل اليه أيدينا - يسمع لوكوود القصة

عبر السنين وحتى الوقت الحقيقي للسرد من نلى دين مدبرة المنزل فى ثرشكروس بارك وابتدأة السابقة فى مرتفعات وذرنيج . فقد شهدت نلى الأحداث عن كذب ، وصول هيثكليف ، والمعاملة الوحشية التى لقيها على يدى هندلى ارنشو ، وانتقامه منه ومن ادجار لنتون الذى يتزوج من كاترين ارنشو . ومحاولاته العامة تحطيم والخط من قدر كلتا العائلتين مثلما تعرض هو نفسه للمهانة . بل ان نلى كانت الى حد ما هى موضع سر هيثكليف . كما كانت بالتأكيد موضع سر كل من كاترين ارنشو وابنتها كاترين لنتون . كما كانت كخادمة وعميلة ، قد لعبت دورها الصغير فى الأحداث ، رغما عن أنها ، من الناحية الروحانية ، تقف خارجها : فهى تقوم فى آن واحد بدور السارد والكورس (الجوقة) ، وهى تسرد ما تسرده فى رهبة . وتدمج اميلى برونتى فى قصة نلى قصصا أخرى على لسان المتكلم ، قصة كاترين لنتون الابنة ، وايزابيلا لنتون Isabella Linton . ثم يترك لوكوود ثرشكروس بارك فجأة بعد أن اثار الطقس نفوره . وعندما يعود الى المنطقة بعد ذلك ببضع شهور يستحثه الفضول الى مرتفعات وذرنيج . وهناك يجد أن الجو والحال القائمة هناك قد تغيرا تغيرا غريبا ، وتسرد عليه نلى ، التى كان قد عهد اليها بأمور المنزل ، ما حدث .

وكما فى كونراد ، فان هذا الأسلوب المركب فى سرد القصة يخدم غرضا مركبا . ويرجع تدبير غمسينا فى الأحداث أثناء حدوثها الى الملحمة ، ولكنه دائما يسبغ عليها الدراما ويثير انجيرة : فهو يثير فضولنا مثلما اثار فضول لوكوود . فنحن نجد أنفسنا مضطرين الى أن نضع أنفسنا موضع لوكوود ، وتجعلنا رؤيتنا لكل شئ جزئيا بعينيه وجزئيا بعينى نلى دين ، فى الواقع ، نرى الأحداث تتشكل ، كما لو كانت على خشبة مسرح تقريبا . بينما يصبح فضول الجنوبى ، العارف بالدنيا ، الهائل ، ورهبة المرأة الريفية البسيطة - يصبحان عاملا مساعدا على حدة الدراما التى يسردان أحداثها . وهما لا يساعدان على حدة الدراما فقط وانما أيضا على إبراز مغزى الرواية ومداهما ، اذ ان لوكوود ونلى يلعبان أساسا دور المتفرج . وهذا هو الدور الذى يفرض علينا نحن القراء ، فان تعليقاتهما ودورهما ككورس ، يصبحان تعليقاتنا ودورنا نحن أيضا . اذ ان اميلى برونتى تضعنا ، اذا جاز التعبير ، فى مكاننا منذ البداية . كما أن أسلوبها فى التنفيذ الفنى يملأ ما سنراه كما يسلى أيضا كيفية استجابتنا لما نراه . وهذا هو ما يعطى « مرتفعات وذرنيج » خصوصيتها الفريدة ، التى لا يمكن مقارنتها فى تأثيرها النهائى الا بالتأثير النهائى للمأساة الشاكسبيرية . لأن كل ما نستطيع قوله فى نهاية الرواية ، وهى القصيرة اذا ما قورنت بالروايات عامة ، هو شئ مثل السطور الأخيرة من « لير »

«Lean»

نحن الصغار

لن نرى أبدا مثل ما رأينا ، أو نعيش مثلما عشنا .

واذا ما قارنا تشارلوت م . يانج Charlotte M. Yonge (١٨٢٣ - ١٩٠١)
بـ مسز جاسكل وآل برونتي ، فهي لا تستدعي سوى اهتماما قليلا . وما زالت
لها جماعة صغيرة من المعجبين الذين يدعون لها ادعاءات خيالية . ولكل عصر
روائيته الذي يرسم للعصر صورته كما يحب أن يرى نفسه . وقد قامت مس
يانج ، بورعها الانجيلي (انخاص بالكنيسة الانجيلية) ، بهذا لفكتورين ،
مصورة الحياة العائلية المستمثلة (التي ترمى الى المثالية) في روايات عديدة .
وما زالت لكتب مثل « عقد الأقحوان » « The Daisy Chain »
و « وريث ريد كليف » « The Heir of Redclyffe » و « زهرة الثالوث »
« Heartsease » أهميتها ككشف لفكرة منتصف القرن عن نفسه ،
وما زالت بالغة الصلاحية للقراءة ، لأن مس يانج كانت تملك موهبة خلق
شخصيات يمكن فهمها من أول نظرة والمقدرة على وضع استمثالياتها في ظروف
وملابسات مستقاة من الملاحظة الحقيقية . وتمكنها هذه الصفات أن تحيا على
نحو مزعزع وهو ما لم يعد يحدث مع سيدات دانت لهن الشهرة يوما مثل
مسز كريك Mrs. Craik ومسز أوليفانت Mrs. Oliphant

٥

كثيرا ما قيل أن ترولوب هو صورة مصغرة من ثاكري . ولكنه لا يمكن
ربط الروائيين على هذا النحو . اذ ان ترولوب من الكبر بما يكفي لأن يقف
بذاته ، ومهما كان أدنى من ثاكري ككاتب ، فهناك أسس يمكن الارتكان اليها
في اعتباره روائيا أكثر ارضاء . وقد لاحظ ميكل سادلير Michael Sadlier
في « ترولوب » : تعليق « Trollope : A Commentary » ، بأن مؤلفاته
« تتعارض مع نموذج النقد الأدبي الحديث » . وهذا حقيقي ، ومن الجوهري
معه ، أكثر من أي من معاصريه الانجليز أن نتذكر أن الرواية كانت شكلا
غير واع ، بل حتى شكلا بدائيا . ويأتي الكثير من قوته من هذا . فقد كان ،
أكثر من أي روائي انجليزي معاصر آخر ، في وفاق تام مع عصره ، فلم يكن
ينتقده الا في التفاصيل الصغيرة نسبيا ، ولكنه كان بوجه عام يتقبله كما
يتقبل الهواء الذي يتنسمه . وكان مركزه السياسي كاشفا : فقد كان من

الجناح اليميني لحزب الأحرار . وكان يعرف تماما ما يجب أن تكونه الرواية، وكان ذلك هو ما كانت الغالبية الساحقة من القراء تريدها أن تكون : « صورة للحياة العامة تنعشها الفكاهة ويحليها الشجن » . وعيوبه واضحة . إذ أن أسلوبه عادي ، حتى أنه يعتمد كلية على تشويق موضوعه ، وعندما يكون الموضوع مملا ، يشير ترولوب مللنا . وهو يفتقر الى الاحساس بالشكل : وكان يكفي بكتابة قصة تملأ ، على نحو ما ، رواية من ثلاثة مجلدات ، وهي علاوة على ذلك رواية كان مقررا لها أن تظهر على حلقات في إحدى المجلات قبل النشر . وكان كما كان هو نفسه يدرك يفتقر الى المهارة في بناء الحبكة التي كانت عوننا وضمنا لنا له . وقد تضافرت كل الأشياء على أن تجعل منه مرتجلا عظيما ، وينتقل المرء من فصل الى فصل دون ما كبير احساس بالكل .

ويتسم تأثير هذا بالغرابة . وقد وصفه رتشارد جارنت Richard Garnett بأنه « مسجل الجعة الخفيفة » . ويكاد هذا بالتأكيد أن يكون هو التأثير الذي تخلفه قراءة رواية من رواياته بمعزل عن البقية . ولكنه ، على أية حال ، ليس التأثير الذي تخلفه قراءة عشر من رواياته . عندئذ يكون الأمر مختلفا تماما : فهو انطباع خلق عالم كامل . وقد انتج ترولوب ، الذي لم يكن يرتكن الى نظرية ، وكان متواضعا في طموحه ، كوميديا انسانية ، وبارغم من أنه من السخف أن نضعه موضع المقارنة مع بلزاك ، فإن حقيقة أن العالم الذي خلقه يكاد أن يكون في مثل مقدرة ورسوخ عالم بلزاك في واقعه - هذه الحقيقة تبقى .

وعندما نأخذ في اعتبارنا فارق الدرجة في الموهبة والطاقة الخلاقة ، فإن ترولوب لا يختلف عن كتاب - أو أسراب كتاب - « المسلسلات » الاذاعية الحديثة . ورغما عن أنه لم يكن عليه أن يكتب حلقة يومية ، فقد كان يعمل بنفس الطريقة الى حد كبير ، وإن كاتبها حديثا له مزاج ترولوب وخليط مواهبه ربما وجد مجالا أكبر في كتابة الحلقات الاذاعية منه في الرواية كما نعرفها . ومسلسلة اذاعية مثل « مذكرات مسز ديل » « Mr. Dale's Diary » التي قدمتها هيئة الاذاعة البريطانية ، هي في نوع الأحداث الذي تصوره ، حتى ولو على نحو سطحي ، ترولوبية .

والواقع أن صورة « مذكرات مسز ديل » ليست كصورة للعصر ، في مثل اتساع صورة ترولوب . وبؤرة التركيز عند ترولوب هي الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة ، ولكنه ، متخذا من هذه مركزا لصورته ، يستطيع أن يجمع حولها كل مجتمع عصره بما في ذلك الفلاحون ومردو القرميد ، وذلك رغما عن أن مشهد المجتمع عنده يقتصر أساسا على جنوب انجلترا . وتقع التغييرات التي أحدثتها الثورة الصناعية خارج بروازه . ولكنه ، كما في

« مسز ديل » ، يحرك قصصا عدة متوازية يربطها رباطا واهنا ، طيلة الوقت .
كما أن على كل فصل ، وكل حلقة ، مثل المسلسلات الاذاعية ، أن تستأثر
بالانتباه بغض النظر تقريبا عما سبقها أو سيليها . وهي تستأثر ، مثل
« مسز ديل » بالانتباه ، لأننا نرى فيها صورة خيالية أمينة من الحياة العادية .
اذ ان شيئا لا يقع خارج تجربة القارئ أو تجربته الممكنة - أو معرفته .
والشخصيات عادية في فكرها ، ومشاعرها ، ومطامحها ، ومخاوفها ، بما فيه
الكفاية للقارئ كي يضع نفسه مكانها دون ما صعوبة . وهي تثير فيه انفعالا
من العرف المبتهج .

وفي ترولوب أيضا ، مثل المسلسلات الاذاعية ، التي تبدو حلقة واحدة
منها بالغة العادية والتفاهة ، هو فن تراكمي . وقد كتب هنري جيمس أن
« أهليته العظيمة التي لا تقدر تكمن في تقديره التام للعادي » . فقد
كان يحس بكل الأشياء اليومية والمباشرة كما كان أيضا يراها ، كان يحس
بها بطريقة بسيطة ، مباشرة ، صحيحة بما فيها من حزن ، وسرور ، وسحر ،
وفكاهية ، ومعان واضحة قريبة . « التقدير الكامل للعادي : وهذا ما لا يمكن
تصويره الا على نحو مستفيض ، لأن العادي يستمد عاديته من التكرار ، وتأثيره
تجميعي (تراكمي) . يستهدف غالبية الروائيين السمو والحدة . وهو على
نحو ، يشبه نوعا أرنولد بنت في « قصة الزوجات العجائز » ، عكس ذلك .
وهذا هو السبب في أننا لا نستطيع في النهاية حتى أن ندين بلادته واسهابه ،
لأن ذلك ، سواء أكان ذلك مقصده أم لا ، يساعده على تحقيق غرضه ، في
البداية تبدو ايقاعات رواياته ذات بطة مميت ، وهي تنتهي بأن تجعلنا نجاريها
الخطي ، كما يحدث مع الزمن في الحياة .

وقد مكن شيء واحد لهذا التصوير لتقديره انكامل للعادي : يسره البالغ
وبراعته في خلق الشخصيات . وهو هنا ، من حيث المدى ، والتنوع والعدد ،
لا يفوقه أي روائي انجليزي فيما خلا سكوت وديكنز . ورجع هذا بلا شك
الى أنه تناول الحياة دون نظريات ومفاهيم سابقة . وقد كان في آن واحد
أقل الروائيين فكرية ورومانسية . وقد كان أيضا ، في انجلترا القرن التاسع
عشر ، أوسع الناس معرفة بالحياة ، معرفته كموظف مدني هام ، وكرجل كان
يغتنب بالمتع الاجتماعية مثل ميدان الصيد ، ولعب الورق ، ومائدة الطعام ،
وكرئيس تحرير إحدى المجلات وأديب بالغ الاحتراف ، وكسائح شغوف
لا يعنى في العالم الناطق بالانجليزية بأكمله ، بل حتى كمرشح لأحد المقاعد
النيابية .

وهو ينقل هنا الاحساس بالعالم ، العالم كمظهر نشاط اجتماعي عام ،
الى قصصه الخيالي . وهو واحد من المنابع الرئيسية لقوته . وغالبا ما تصنف

رواياته وفقا لخلفيتها وموضوعها ، حتى أننا نتحدث عن روايات بارستشير ، والروايات السياسية ، وما اليه . ولهذا التصنيف فائدته وربما لم يكن هناك سبيل الى تجنبه في مؤلف كتب أكثر من خمسين كتابا من القصص الخيالي . ولكن هذا عاد ببعض الضرر . لأنه بايجاده تفرقة ليس لها وجود حقيقي ، قد ساعده على تركيز الاهتمام على روايات بارستشير على حساب الكتب الأخرى . والواقع أن كل مؤلفات ترولوب ، باستثناء الروايات التاريخية ، وليست هذه من الأهمية في شيء ، تكون كلا . تكون بارست قطعاً واحداً منه فقط . وحتى في كتب بارست ، في رواية « الحاكم » «The Warden» نفسها ، يمكن اعتبار اهتمام ترولوب بقصته ومعالجته لها سياسية بمعنى أنه يصور الصراع على السطة والمركز . وموضوعه هو العالم وأسلوب العالم ، ويبرز من هذا على نحو يتسم بالقوة البالغة دور شخصيات مثل مستر هاردنج Mr. Harding ، ومستر كرولي Mr. Crawley . اللذين لا يترك أسلوب العالم فيهما أدنى تأثير .

وكان جيمس يعتقد أن « الحاكم » هي أعظم ما كتب ترولوب . وهي أكثر وحدة من أي من مؤلفاته الأخرى . ولكن ترولوب كان كلما كتب أصبح روائياً أفضل ، أو بعبارة أخرى ، كلما كتب تغلب على جوانب ضعف معينة عنده . ويمثل مستر هاردنج ، في وقوفه على حافة الشجن المفرط ، انجازاً بالغ الأهمية ، ومع ذلك فقد كان اضماره أكثر عذوبة مما يتطلبه الأمر ، وكذلك الأمر مع الينور بولد Eleanor Bold ، ولم يكن ترولوب انساناً عاطفياً ، ولكنه في « الحاكم » ، أطلق العنان للعاطفية التي ربما كان العصر يتطلبها منه . وفي هذه الرواية كما في « قلاع بارستشير Barchester Tower » سمح لنفسه بتنمية أواصر الألفة مع قرائه على نحو يفوق كثيراً ما درج عليه فيما بعد . ونمت فيه النزعة الى التدقيق ، ولو أن كتب بارست الأولى حوت أكثر مما تحويه ، لكانت أفضل .

ولكن « الحاكم » هي مجرد مدخل الى بارستشير ، ولا تتكشف قدراته كاملة الا في الروايات الأخيرة من المجموعة . والسمة المميزة لهذه الكتب الأولى . « قلاع بارستشير » على سبيل المثال ، هي فكاهة سهلة ، ويساورنا دائماً الشك بأن الفكاهة أكثر سهوارة من اللازم . وبالرغم من أن مسز برودى Mrs. Proudie ومستر سلوب Mr. Slope كانا دائماً موضع الاستحسان ، فإن فيهما شيئاً من التكلف ، كما في مدام ميرومي Madame Neroni ، كما أن الفتيات ، اذا ما قورن بأولئك اللاتي نلقاهن فيما بعد ، هن مخلوقات شاحبة .

والانجيزان الحقيقيان هما رئيس الشمامسة جرانتي Archdeacon Grantley وبرتي ستانهوب Bertie Stanhope . ففيهما ، وخاصة في رئيس

الشمامسة ، نجد النبع الحقيقي لقوة ترولوب . وهذه هي محبة غير عاطفية تماما ، حصيلة معرفة ، لا تشوبها الأوهام ، بالبشر على حقيقتهم وشرعية أخلاقية راسخة . ويتمخض هذا عن عدالة رائعة . وليس هناك اختيار في ترولوب ، هناك « هذا » و « هذا » يتواجدان جنبا الى جنب تواقيا . ورئيس الشمامسة رجل بالغ الطموح والدينية . وبينما يرقه والده ، الأسقف العجوز ، على فراش الموت ، يستبد به حزن بنوى صادق بينما يحاول في نفس الوقت الفوز بالأسقفية لنفسه . ولكن ترولوب لا يدين ، فليس هناك في الواقع ما يدان ، فقد كان ترولوب دائما مدركا لما يمكن تسميته بـ تفاسيم الحياة الأخلاقية . وكان يعرف ، حتى وان كان لم يعرف الكلمات نفسها ، كل شيء عن التبرير العقلي للدافع والرغبة . ورئيس الشمامسة ، وفقا لوجهة نظر (ترولوب) ، مسيحي طيب . ولا يغيب عن ترولوب افتقار تصرفاته الى اللياقة ، ولكنه يحترمه .

وانها تلك المحبة ، وذلك التسليم بالهوة الموجودة بين السلوك المثالي والسلوك الحقيقي للبشر ، الذي يجعل منه الخلف الحقيقي لـ فيلدنج . وخاصة فيلدنج « اميليا » . وشبان ترولوب ، هم من حيث دقة التصوير ، أفضل الرجال العاديين الشهوانيين في القصص الخيالي الفكتوري ، لأن جورج اليوت كانت أخلاقية أكثر تزمنا من أن تترك آرثر دونيثورن ، على سبيل المثال ، دون أن تجر عليه خطيئته الأذى . ولكن هناك شيئا بالغ التأثير في تصوير ترولوب لنوع معين من الشبان ، وهو نوع يتردد في رواياته : الشاب ، الذي يتسم عادة بالطموح ، الذي ينتهي به تأثره بالنساء ، على أية حال ، الى خيانة نوعية الفتاة التي يحبها والتي يربطه بها فهم مشترك . فهناك فنباس فن Phineas Finn في الروايات التي تحمل هذا الاسم ، وفرانك جرايستوك Frank Greystock في « ماسات يوسستيس » « The Enstace Diamonds » ، وبول مونتيج Paul Montague في « المنحى الذي نعيش عليه الآن » « The Way We Live Now » ، بينما يرتبط جونى ايمز Johnny Eames في « المنزل الصغير في النجتون » « The Small House at Allington » و « آخر سجلات بارست » « The Last Chronicle of Barset » بهم برباط قرابة وثيقة ، وذلك بالرغم من حقيقة أن الاخلاص لحب ميثوس منه هو أقوى التماساته .

ولما كان ترولوب قريبا من فيلدنج ، فهو أيضا قريب من جين أوستن . ويعد أن علق جيمس بقوله « تقديره الكامل للعادي » ، أردف أن « هذه الموهبة ليست نادرة في تاريخ القصص الخيالي الانجليزى ، ومن الطبيعي أن يوجد في مسار أدبي ساهم فيه الفكر الأنثوى على هذا النحو المثمر » فالنساء ملاحظات يتسمن بالرقّة والصبر ، فهن ، كما لو كن ، يقربن أنوفهن من

نسيج الحياة . فهن يشعرن بالحقيقة ويدركنها بنوع من المباشرة الذاتية ، .
ولكن التشابه بين ترولوب وجين أوستن يصل الى أبعد من ذلك . فإن
تمييزه بين الشخصيات دون تمييزها روعة ومهارة ، ولكننا عندما نفحص الطرف
عن هذا الاعتبار ، فهو يحكم على شخصياته على نحو مشابه . وكانت نظرتة
الى الحياة ، مثل نظرتها ، نظرة تصاعدية : فلكل من شخصياته مكانه في
نظام اجتماعي متدرج . وقد يهجو ترولوب ، في ساحة ، هجوا هينا ،
ولكنه يتقبله تماما مثلما فعلت جين أوستن ، وربما كان ترولوب هو آخر
روائي انجليزي يفعل ذلك .

ويمكن اجمال علاقته ب فيلدنج ومس أوستن الى حد كبير على النحو
التالى : تماما كما أن جين أوستن تمثل صورة مؤنة من فيلدنج . فذلك
ترولوب يمثل صورة مذكرة من جين أوستن . ومن الواضح أنه دونهما كفتان ،
بما لا يدع هناك حاجة للتنبؤ الى ذلك ، ولكن القرابة حقيقية . وهو ، عندما
يعالج النساء ، أقرب كثيرا الى فيلدنج بطبيعة الحال . ونساؤه رائعات فى
الغالب ، ومارى ثورن Mary Thorne ونلى ديل Lucy Dale أكثر
من هذا ، كما هو الحال مع نسائه العجائز اللاتي يتدفقن بالحيرة مثل مسز
ستانسبرى Miss Stansbury فى « كان يعرف أنه على حق »
« He knew He Was Right » ولكنهن نساء كما يراهن الرجال ويريدون
أن يروهن . فهن ، بعبارة أخرى ، صور تفتقر أبدا الى الشهامة . وتقف
خلفهن بطلات شاكسبير ، وصوفيا وسترن ، واميليا .

وقد عمر ترولوب ، فى روايات بارست ، مقاطعة كاملة بأكثر التفاصيل
والتنويعات ارضاء . ولكن ليس هناك تفريق متزمته بين الروايات ، الأخيرة من
المجموعة وتلك التى صنف على أنها روايات سياسية أو هجوية . اذ تربطها
شخصيات شائعة فى الكل ، وذلك بالرغم من أن أهميتها قد تفوق فى أحد
أنواع الروايات أهميتها فى الآخر كثيرا . فلم يكن ترولوب روائيا سياسيا على
نحو ما كن دزرائيل أو حتى واز « مكيا فبلى الجديد » . فهو فى « فينيكس فن »
و « رئيس الوزراء » « The Prime Minister » روائى سياسى بنفس القدر الذى
نستطيع أن نصفه به بأنه روائى دينى فى « قلاع بارتشستر » . وبعبارة أخرى،
فهو سياسى فقط حيث ان شخصياته الرئيسية هم رجال ونساء يلعبون دورا
نشطيا فى السياسة . والفئات ، التى لم تكن مانعة أبدا ، تتداخل . ولكن
روايات النصف الثانى من حياته ككاتب تنمى ميولا معينة تبدو واضحة فى
كتب بارست الأخيرة . وعلى سبيل المثال ، فإن أعظم شخصيات « السجل
الآخر » ، هو مستر كرولى ، وهى شخصية تبلغ من العمق مبلغا لا يدانيه
رئيس الأساقفة جرانتيلى أو مستر هاردنج . ونحن ، مع مستر كرولى ، العالم
الزاهد الذى قضى عليه ، على ما يكاد أن يكون نحوا مشئوما ، بالفشل فى

الحياة - تقف معه على أعتاب الشذوذ النفسى . وترواوب يعالجه بطريقة ساحرة : ولكنه لا يصل الى قوام البطل ، لتراجيدى ، وهناك فى الشكوك التى تساوره فى سلامة عقله وتقبله المستسلم لذلك ، مسحة من لير . وهناك على نحو مشابه لوى تريفيليان Louis Trevelyan فى « كان يعرف أنه على حق » . والشجار الأول الذى ينشب بين تريفيليان وزوجته لا يكاد يعقل ، ويلوح لامرء كشيء مفرط التدبير . ولكن ليس هناك ما هو أكثر اقناعا من الكثافة التدريجية التى تغشى حصر تريفيليان محاولة اياه من أنانيته المستقيمة الى عزلة الجنون . وعلى نفس النحو فان الشخصية المتسلطة فى « فينياس فن » هى مالك الأرض المليونير الاسكتلندى مستر كندى Mr. Kennedy ، وهو دراسة قاسية فى لغيرة والخبل الدينى .

فقد كانت قبضة ترولوب على الواقع ، كلما تقدم به العمر ، تزداد قوة على قوة . وقد كانت بارست ، فى بداياتها على أية حال ، عالما من نسج الخيال وعندما زار ترولوب ، أثناء مباشرته لواجباته فى مكتب البريد ، سالسبرى وجال « فى أمسية ليلة منتصف صيف حول تخوم الكاتدرائية » كى يضممر قصة « الحاكم » ، لم تكن له معرفة خاصة بالحياة فى مدن الكاتدرائيات أو السياسات الكنسية . ولكن سالسبرى - وبارتشستر - كانت تمثل تحدياً لخياله ، ويبدو هذا واضحا فى رسم الشخصيات فى الكتب الأولى ، التى تظهر دلالات انغماس ذاتى من جانب الخلق . وهناك ، فى جميع الشخصيات عدا أعظمها ، تلاعب مفرط نوعا بالعيوب والخواص الفردية . ويجد ترولوب متعة ماثلة فى ذلك ، فهو يسر بخلق شخصيات مرحة ، فكاهية ، شجونية ؛ شربرة ؛ من أجل الخلق ذاته . ويستجيب القراء دائما لهذه المتعة ولكنه مع ذلك يمثل انغماسا ذاتيا من جانب الروئى ، وهو لا ينتج أكثر الشخصيات أكيدية فى الاضمار أو أعظم الروايات . وعندما تحول ترولوب أكثر وأكثر الى مشهد لندن وأصبحت بارست أكثر تشبعا بالعالم العظيم ، ازدادت مؤلفاته عمقا . فلم يعد يستطيع بعد الانغماس فى ترف خلق الشخصية لذاتها حيث أنه كان اذ ذاك مضطرا الى أن يرتفع الى مستوى مشهد اجتماعى حقيقى . وكان على الذئذ الذى يجده فى الخلق ونتائجه أن يتقيد بحقائق الواقع الملحوظ . ولم يكتب ترولوب شيئا أفضل من بعض القصص فى روايات بارتشستر . ولكن أفضل الروايات السياسية وتلك التى تنتسب اليها على نحو تقريبي ، هى ، ككل ، أسعى من روايات بارتشستر ؛ لأن هناك فى الروايات الأخيرة وحدة نغم أكثر ، والنغمة تتزايد فى نقديتها .

وهنا تصبح مقارنته بشاكرى أمرا ممكنا . ويجعل ثاكرى ، كنائر ، ترولوب يبدو هاويا متواضعا يفتقر الى المهارة . ومع ذلك ، فان ترولوب ، فى

رواياته الأخيرة ، فيما يبدو لي ، يكشف عن بصيرة نافذة وعمق في سبر أغوار حقائق الحياة الاجتماعية لا يرقى اليهما ثاكري . ومما لا شك فيه أن من حسن حظه أنه لم تغل يده أية نظرة عامة للحياة : إذ أنه من الأفضل ألا يكون للروائي أية فلسفة على الإطلاق على أن تكون له فلسفة سطحية . وكان يملك فهما قويا متبصرا للصواب والخطأ في السلوك الاجتماعي وفي هذا إضافة هائلة لصديق صورته للمجتمع . فلنأخذ مثلا روايته الرائعة القريبة من المأساة « كان يعرف أنه على حق » ، والأحداث ، على نحو ما ، تمرق سريعا . لأن الشخصيتين الرئيسيتين لويس واميلي تريفيليان تصرن على التمسك بما يدعيان أنها حقوقهما . ولا يملك أى منهما المقدرة على الخلاقة (فى منتصف الطريق) . ولكن المأساة ما كانت لتحدث سريعا لولا سلوك كولونيل أوسبورن Colonel Osborne . وليس أوسبورن رجلا شريفا ، وإنما هو فقط رجلا خبر العالم ، ويكن له العالم احتراما بالغا . وهو ببساطة يحب الأشياء المبهجة ، وأبهج هذه الأشياء بالنسبة له هو رفقة امرأة جميلة ماهرة . وهو فى الواقع انسان مفرط الأنانية ، وسلوكه المستهين ، وليس شره ؛ هو الذى يضع الأحداث على طريق المأساة .

وكان ترولوب يملك شيئا آخر ، يزداد افتتانه به كلما تقدم به العمر ، وذلك هو التعرف على الحصر (التسلط الفكرى) . ويخترق هذا تماما أية آيينية (أخلاقية) سهلة ضحلة . ونحن نرى الحصر يمارس عمله فى « كان يعرف أنه على حق » و « فينياس ريدكس » Phineas Redux ، فى شخصية مستر كندى السوداوى . والواقع أن المحن التى يتعرض لها فينياس على نتيجة مباشرة لغيرة كندى المجنونة منه . ولم يلق ترولوب أبدا تقديرا كافيا على دراسته الرصينة للشاذين نفسيا والدور الذى يلعبونه فى المجتمع . ومع ذلك فهم يضيفون كثيرا الى عمق تصويره للمشهد الاجتماعى ، لأنهم ، بين أشياء أخرى ، يلمعون الى اللا استقرارية الكامنة تحت سطح المجتمع .

وهم يشيرون أيضا الى خاصية أخرى من خواص ترولوب ، حيادية خياله ، فهى لا تمارس عملها الا على نحو متقطع ، ولكنها هناك مع ذلك ، وهى واحدة من أندر الخواص فى القصص الخيالى : القدرة على رؤية الشخصية من كافة الزوايا دون آراء سابقة ، دون نظريات سلوكية ، حتى أن تصرفات الشخصية تبدو معقولة وتنسجم مع ذلك بالغموض فى آن واحد : ويذكر المرء مدام ماكس جوزلر Madame Max Goesler وعلاقتها بدوق اومنيوم Duke of Ominium العجوز .

لم تلق روايات ترولوب الأخيرة الاهتمام الذى تستحقه . وهى تظهره كملاحظ مواظب قاس . رغما عن تسامحه - لعصره و ، فى النهاية ، واحدا من

أحد نقاده . وليست كلمة « رائع » هي الكلمة التي نصف بها ترولوب عادة ، فقد كان ميدانه الخاص في القصص الخيالي هو « الغير رائع » ، ومع ذلك فإن « المنحى الذى نعيش عليه الآن » هي واحدة من أروع الروايات التى كتبت بالانجليزية . ولما كانت كتابا بالغ الطول ، حتى بالنسبة لترولوب ، فهى دراسة تفصيلية للفساد فى المجتمع من كافة جوانبه ، الأدبية ، والصحفية ، والمالية ؛ رغما عن أن ما يوجهنا به ترولوب هو فى جوهره دائما فساد السلوك ، وشريعة الساوك فى المجتمع المهدب . وهناك فى قلب الرواية شخصية ميلموت Melmote ، المالى العظيم السىء السمعة . وهى شخصية هائلة تسحر كافة المجتمعات ، ويسعى كلا الحزبين الى الفوز بتأييده . ويعبر دوجر كاربرى Roger Carbury ، الناطق بلسان ترولوب ، عن وجهة نظر ترولوب : « ما هو مقدار أهميتنا اذا كان شخص مثل ميلموت ضيفا مكرما على موائدنا ؟ تستطيع أن تمنعه من غشيان منزلك وكذلك أستطيع أنا . ولكننا لا نضرب مثلا للأمة عامة . ان أولئك الذين يضربون المثل يغشون ولائمه ، وهو ، بطبيعة الحال ، يتردد على ولائهم بدوره . ومع ذلك فإن قادة المودة هؤلاء يعرفون - أو يعتقدون على أية حال - أنه قد آل الى ما آل اليه لأنه كان محتالا أعظم من المحتالين الآخرين . والبشر يتهادنون مع الاحتيال . وبالرغم من أنهم أنفسهم ينتوون أن يكونوا شرفاء ، فإن الخداع فى ذاته لا يظل مكروها منهم بعد » .

وكاربرى ، وهذا هو مصير الانسان الصالح فى القصص الخيالي ، هو أضعف شخصيات الرواية . وهو هناك فقط لتعبير عن آراء ترولوب . ولكن الرواية ، كبانوراما (مجلى) تهكمية ، لا تضللها الأوهام ، للمجتمع الفكتورى فى السبعينيات هى بانوراما نبیئة (كاشفة) : وكان مقدرا ل بيلوك Belloc وتشسترتون Chesterton بعد ذلك بثلاثين عاما أن يزيد أن يهاجما الحياة الانجليزية من وجهة نظر شبيهة . وميلموت نفسه شخصية فخيمة ، وقد رسم النبلاء وورثتهم الذين يدورون فى فلكه على نحو رائع فى كوميديا محتقرة . وتظهر عظمة « المنحى الذى نعيش عليه الآن » فى حقيقة أنها ، رغما عن أنها كتبت وفقا لنهج يختلف تماما عن نهج ديكنز ، فهى الرواية الوحيدة الأخرى فى الانجليزية فى ذلك القرن ، انتمى تستطيع ، كدراسة لدور المال فى المجتمع ، أن تقف الى جانب « صديقنا المشترك » .

بقي لنا للاعتبار ، من الروائيين الذين ولدوا في العقد الثاني الخصب من القرن ، كاتبة واحدة بالغة العظمة ، جورج إليوت George Eliot ولكن جورج اليوت كانت قد بلغت منتصف العمر عندما اتجهت الى كتابة القصص الخيالي ، وتنتمي مؤلفاتها الى مرحلة متأخرة من الرواية الفكتورية ، ويجب قبل أن نناقش حفنة من الروائيين الثانويين ، وهم كتاب ما زالت لهم أهميتهم ، على أية حال في جزء من مؤلفاتهم أو في كتب فردية . ليس بفضل مهارتهم الفنية وإنما بفضل ومضات من الموهبة تغلب افتقارهم الى المهارة الفنية .

ولد أول هؤلاء ، روبرت سميث سيرتيز Robert Smith Surtees عام ١٨٠٣ وتوفي عام ١٨٦٤ . وربما لم يكن روائيا الا على نحو مشكوك فيه . لكنه عاش أكثر من الغالبية . وكان أول كتبه « رحلات ومرح جاروكس » « Jorrocks's Juncs and Jollities » (١٨٣٨) ، اعادة طبع لقصص سريعة كان قد دفع بها الى « مجلة الرياضة الجديدة » التي كان رئيسا لتحريرها . ولما كانت مثل « بيكوك » تقوم على الحادثة في بداياتها ، فهي تسرد بتلذذ كبير وفكاهة لاذعة مغامرات الرياضى اللندنى مستر جاروكس في ميدان الصيد . وأخيرا ، فان سيرتيز كان يكتب مؤلفا فيها من الروائية ما في مؤلفات ليفر Lever وتفتقر مثلها الى الشكل . ولكن نظرا لكونه هو نفسه رياضيا حمسا ، فقد كان يعرف ما كان يكتب عنه ، واذا كان الحماس الذى كان الرياضيون يقرأونه به دائما دليلا على شيء ، فانما هو دليل على أنه أدرك وصور متعة وأخطار صيد الثعالب أكثر مما فعل أى مخلوق قبله أو بعده . وليس هناك شك في خصوبة فكاهته ، وبالرغم من أن جاروكس وبيج Pigg الصياد هما خالدان صغيران ، فهما مع ذلك خالدان .

وربما كان فى جورج بورو George Borrow (١٨٠٣ - ١٨٨١) من الروائي أقل مما فى سيرتيز . والواقع أن « لافنجرو » « Lavengro » (١٨٥١) ، و « رومانى راى » « Romany Rye » (١٨٥٧) تؤلفان عملا واحدا ، هو رغمًا عن ذلك عمل ناقص . ولما كان بورو قد أضمرها كسيرة ذاتية ، فهي في جوهرها سيرة ذاتية حولت الى قصة خيالية ، وصيغت ، بطريقة معقولة بما فيه الكفاية حيث ان بورو هو كاتبها ، على شكل رواية سمولت البيكارسك . ويكمن التشويق كلية في القصص . وهي كرواية تمنى بالفشل بسبب أصوارها المختلطة : ولا يكلف بور نفسه عناء ارساء شخصية بطله السارد جورج ، حتى أنه لا يمكن فصل المؤلف أبدا عن شخصية بورو نفسه ولا يمكن فهمه تماما الا من خلال معرفتنا بمؤلفه . كما أنه لا يخلق شخصياته الأخرى بأى مفهوم

حقيقى للكلمة : اذ ان بتيلنجرو Petulengro و ايسوبيل برنرز Isabel Berners ، والبقية هم شخصيات كامنة أكثر منها شخصيات حقيقية . وكما هو مبين ، فقد صور كل منهم فى سلوكه الدائم ، وهم لا يتحملون الفحص الدقيق . فهو ، على سبيل المثال ، يجعل ايسوبيل تتحدث بلغة أدبية ساءية تكذب تماما نشأتها فى مصنع ، وانه لعب يصيب بورو فى الصميم أنه يتحتم أن تكون ابنة لأب من النبلاء . والكتاب يصل من ناحية البناء الى درجة من البساطة لا يرقى اليها نموذج البيكارسل الذى ليس بالضرورة اطلاقا ، فى الواقع ، أن يكون بسيطا . ولكن بورو يحاول أن يفرض نموذجا له مغزاه على البيكارسل وذلك بإدخال مجموعة معينة من الشخصيات بين الفينة والأخرى ، وخاصة بتيلنجرو والرجل المتشح بالسود . والواقع أنه لا يرسى نموذجا حقيقيا ، وبدلا من ذلك ، لا يعنى القارئ سوى اساءة استخدام هائلة للصدفه .

و « لافنجرو - رومانى راي » هى كتاب نزوانى « مستحيل » وهى من عمل رجل « لا يطاق » ، مليء برؤوس المك تشارلز وضروب الاضطهاد ، لسرية . وقد كتبت فى الأغلب على نحو ممقوت . ومن السهولة بمكان ادراك السبب فى جاذبيتها الأساسية ، كان ذلك استهواؤها لنفس النزعة الرومانسية التى حدث بأعضاء هيئة التدريس فى كامبردج الى تسنم جبال الالب ورجال الأعمال فى برمنجهام الى الذهاب الى سنودن سير على الأقدام . وهى مظهر ثانوى لمعبادة السامى فى المناظر الطبيعية التى أخذها انكثيرون من الفكتوريين عن وردسورث ورسكن Ruskin كما لو كانت دينا . ولكنها ، بالرغم من نزواتها وافتقارها الى الاتقان ، تمثل كشفا حقيقيا ، اذ ان بور كان يتسم بالأصالة . وقد قل ناقد « المفقاه العم » « Athenaeum » عند نشر « لافنجرو » لأول مرة : « لا يمكن اطلاقا وصفها بأنها كتاب » . وقد كان على حق على نحو ما . وقد وصفها أيضا بأنها مجرد « مجموعة من القصص البيكارسل الجريئة » . ومن أجل هذه - أو من أجل أفضلها ، وصف معارك انطريق فى أدنبرة ، أو المعركة مع السمكرى (عامية) العنيف - ومن أجل نظرتة الجديدة الى الطبيعة - من أجل هذه نقرأ الكتاب اليوم .

وما زال هناك من يتهجون نهج بورو . ولكن القصص الخيالى المتداول عامة من قصص تشارلز كنجزلى Charles Kingsley قد أبعد منذ وقت طويل الى غرفة الأطفال . ومع ذلك فان « التون لوك » « Alton Locke » (١٨٥٠) ليست بالرواية الحقيرة على الاطلاق . وهى توصف دائما بأنها عجالة ، ومن الواضح أنها كذلك . ولم يكن كنجزلى روائيا بالفطرة مثل مسز جاسكل ، التى كانت فى أفضل حالاتها تستطيع تجسيد الصراعات الاجتماعية والصناعية والاقتصادية فى عصرها فى شخصيات حقيقية على نحو رائع ، كما كانت تعوزه

فراهة ومقدرة دزرائيلي الخيالية ، ومع ذلك ، فقد أتى في « التون لوك » ، السيرة الذاتية الخيالية لعامل من الحزب الديمقراطي ، بشيء فريد في عصره . وكان كنجزلي كاتباً وصفيًا مجيداً وإن لم يكن من أعلى الطبقات ، وما زالت مشاهدة التي وسمها لمصانع العرق (حيث يعمل العمال في ظروف سيئة ومقابل اجر ضئيل) في « ايسست اند » تثير فزع القارئ ، بينما يعد وصفه لأعمال شغب قام بها الديموقراطيون قطعة فنية بالغة العظمة . ولكن ما يعطي « التون لوك » حيويته هو الانفعال الذي أضمر به كنجزلي بطله ، الشاعر الحائك وزعيم الطبقة العاملة . وقد يكون لوك الى حد كبير تكويناً فكرياً ، ولكنه يعيش ، وهو انما يفعل ذلك لأن كنجزلي تعاطف مع حالة فكرية ، بل والواقع حالة وجودية ، لم يستطع معاصروه الأعظم منه كثيراً تحقيقها خيالياً ، وذلك رغماً عن تعاطفهم العميق مع الفقراء . هذه الحالة الفكرية ، والحالة الوجودية ، هي الاحساس الطبقي . وفي النهاية كانت مساعي إحدى سيدات الأشراف النبلاء الفكر ، اللائي كن يلاحقن الخيال الفكتوري على نحو بالغ ، سبباً في تخلي لوك عن ايمانه بالعمل المباشر وهدايته الى المسيحية ، ثم ما لبث أن أصبح اشتراكياً مسيحياً شديد الشبه بـ كنجزلي نفسه . ولكن هل تعرف الفكتوريون على هذه السيدة التي كانوا قد شاهدوا الكثيرات من مثيلاتها عند كارليل ودزرائيل وكنجزلي وتينيسون – هل تعرف عليها الفكتوريون عندما ظهرت كمخاوق حي في شخصية فلورنس نيتنجال Florence Nightingale الرهيبة الأبعد ما تكون عن القبر فيلية ؟ يقوم كنجزلي بكتابة رواية ذات مبحث ، وعلى الشخصيات والحبكة على حد سواء أن توافق المبحث . ولكن هذا لا يمنعه من تصوير ألم الاحساس الطبقي في أسلوب يتسم بالعنف البالغ . كما أنه يصف الشاعر التي تتردد في صدر لوك عند رؤيته كامبردج لأول مرة والقسوة الوحشية التي يغمره بها جماعة من الطلبة في نهر كام – يصف هذا كله بوضوح بالغ يستشعر معه القارئ ، حتى قارئ اليوم ، تشويقاً بالغاً . فهي تظل صادقة ، وعلى حق ؛ على نحو مؤس . وهنا يبرز لوك كأصل الشخصيات ذات الاحساس الطبقي ، يتأجج فكرهم بالكبرياء ، وفوق كل شيء باحساس جسنج بالغبن على نحو يختلف قليلاً ، اذ انهم يدركون انتماءهم الى طبقة في طريقها الى الأخذ بزمام السلطة – يتأجج فكرهم باحساس ولز ولورنس بالغبن .

ويقال أحياناً أن هنري Henry (١٨٣٠ – ١٨٧٦) ، الأخ الأصغر لكنجزلي ، كان روائياً أفضل ، ولكني لا أجده كذلك . فقد كان تشارلز ، على الأقل ، مدركاً لحال عصره الحقيقية في واحد من أكثر جوانبها أهمية ، وهو جانب لا يلقى سوى الاعراض التام . وهذا هو ما يعطي « التون لوك » الثقل الذي ما زالت تتمتع به الى الآن . وتفتقر مؤلفات هنري الى هذا الثقل . ويمكن وصف قيمه بأنها قيم كنجزلية ثانوية . أي أنه من المسلم به أنه كان ينتمي الى

جماعة كتاب « المسيحى الرجولى ★ » التى كان ينتمى اليها أيضا توماس هيوز Thomas Hughes مؤلف « أيام دراسة توم براون » « Tom Brown's Schooldays » : فالقساوسة بلهاء ما لم يعتادوا على الوثب فوق خمس بدايات مغلقة ، وعندئذ يصبحون مناط التقديس العالمى . وجميع أبطال القصة الخيالية هم كشافة الطبيعية ، أنقياء الفكر ، والكلمة ، والفعل . وربما كان افتقاره الى القدرة على البناء أمرا ثانويا ، فقد كان ذلك عيب أوليات العصر الفكتورى الكبير ، وقد استطاع الروائيون من ذوى الموهبة الأكبر تخطيه . وكان يكتب بطريقة ملائمة ، وقد لقيت مواهبه الوصفية ، عن استحقاق ! الاستحسان ، وخاصة من ميكل سادلير . وكانت حساسيته أيضا أرهف من حساسية أخيه . ومع ذلك فان أهمية رواياته الحقيقية الوحيدة اليوم هى أهميتها التسجيلية . ولما كان ، على نحو يتسم نوعا بالغموض ، هو شرير أسرته ، فقد رحل الى استراليا ، وعمل فترة من الخمس سنوات التى قضاهـا هناك كشرطى فى بلد كان لا يزال بعد حديث الاكتشاف . وأفضل أجزاء روايته « جوفرى هاملين » « Geoffrey Hamlyn » وأكثرها جدة هى تلك التى تصف حياة الرواد فى نيوزوث ويلز . وقد خلبت صورة استراليا لب روائى منتصف العصر الفكتورى ، فقد كانت استراليا هى المكان الذى يستطيع السادة الذين صودرت أملاكهم ، والصناع الطامحون ، والمجرمون التائبون ، جميعا الذهاب اليه وتحقيق النجاح . وبالتالي فقد كانت تلائم تماما أغراض القصة الخيالية ، وقد استغلها كل من ليتون Lytton وريد Reade وهى فى مؤلفاتهما غير محتملة بما يكفى ، كما قد يساورنا الشك فى أن مستر ميكوبر من بين كل الناس قد أصبح قاضيا ناجحا هناك . ولكن هنرى كنجزلى كان يصف ما يعرفه عن معرفة شخصية ، ويحمل وصفه للبلد طابع الحقيقة . فقد كان ، رغما عن ذلك ، بلدا أعد ليتمرس فيه « المسيحى الفاضل » . ومن الأشياء المحيرة فى « جوفرى هامان » الطريقة التى تظهر بها كافة شخصيات الرواية ، فاضلة أو شريرة على حد سواء ، فى النهاية فى استراليا .

وكان هنرى كنجزلى ، الى جانب هذه المقدرة على تصوير مشهد جديد : على نحو رعوى ساحر ، يملك موهبة أخرى حقيقية : فقد كان يجيد تصوير الأحداث العنيفة ويحافظ على الشك بأن ذلك . وهو هنا أيضا يكتب عما يعرف ، إذ كان كشرطى قد حارب لصوص الأدغال ، والفصول التى تصف الرعب الذى يثيره لصوص الأدغال فى الريف وهزيمتهم فى النهاية والطراد الطويل الذى

(★) المسيحية الرجولية : Muscular Christianity : الجمع بين الفضائل المسيحية-الكاملة من جثمانية وأخلاقية ودينية التى كان ينادى بها تشارلز كنجزلى وتوماس هيوز Thomas Hughes

يقوم به المستوطنون والشرطة فى القلاع الرومانسية فى جبال سنوى . فى « هاملين » ، هى قطعة رائعة متماسكة من القصص البطولى الحقيقى . وبعد استراليا ، كان مقدرا له أن يكون مراسلا حربيا فى القرم . وهنا أيضا استغل تجاربه استغلالا طيبا ، فان لمحاته عن الحرب هناك . فى « ريفينشور » «Rovenshoe» من بين أزهى ما لدينا من لمحات .

أما شريدان ليفانو Sheridan Le Fanu (١٨١٤ - ١٨٧٣) فله قوام أعظم كثيرا . والواقع أننا عندما نفصل مواهبه ونراها بمفردها ، فهى تبدو لنا من العظم بحيث لا يسهل علينا فهم السبب فيما منى به من فشل فى أن يكون أكثر أهمية مما كان فى الواقع . ومن المحتمل أن تعدد مواهبه ذاته لم يكن فى صالحه : فقد كان يجيد عمل أشياء كثيرة وكثيرا ما حاول عملها توقيتا فى كتاب واحد . وأهم من ذلك ، وهذا أمر جوهري ، فقد كان يعوزه أى مفهوم للرواية كشكل فنى والروائي كفنان . وهو فى هذا يشبه كل معاصريه تقريبا الذين ولدوا فى العقد الثانى من القرن . وقد كان هذا عجزا لم يستطع سوى أعظمهم التعويض عنه . وكان معنى النظر الى الرواية على أنها مجرد معبر المتسرية الشعبية أو للدعاية ، فى الممارسة ، أن الروائي لم يكن يحترم منبع قوته أو ضعفه بما فيه الكفاية . وما لم يكن عبقرية قومية ، مثل ديكنز ، أو مخلوقا ممسوسا ، مثل اميلى برونتى ، فلم يكن أبدا معدا أعددا حقيقيا للأحداث . وقد كان ما فعله أمرا بالغ السهولة تبدو نتيجته واضحة الآن ، اذ اننا نقرأ الجميع عدا عظماء أوليات العصر الفكتورى ليس من أجل مؤلفاتهم ككل وإنما من أجل قصص أو شخصيات أو مجموعات من الشخصيات تبقى فى الفكر بعد القراءة فيما يكاد أن يكون فراغا ، منفصلة عن الرواية ككل . ويعيش الفكتوريون الصغار ، عندما تقدر لهم الحياة ، رغما عن ، وليس بفضل ، افتقارهم الى مفهوم كاف للفن . ولم يحدث أبدا ، الا كخبطة عشوائية موفقة أن أنتجوا مؤلفات تتناسب مع مواهبهم .

وليفانو حالة تدل على ذلك . وهنا عامل معقد معه . وربما كان كونه ايرلنديا قضى معظم حياته فى دبلن سببا فى أنه كان يتبع النهج القديم فى ممارسته لفنه حتى بالمعايير الانجليزية المعاصرة ، حتى انه ، فيما عدا فى أفضل مؤلفاته وقصصه القصيرة ، يبدو كأنه يتنافس مع كتاب جيل سابق ، وقد كان ذلك أمرا لا مناص منه ، اذ كان القرن الثامن عشر مازال متباطئا فى ايرلندا بعد انتهاء القرن ، وفقا للتقويم ، بزمان طويل .

وقد عرض كافة مواهبه فيما يكاد يكون خليطا فى « المنزل المجاور لمقبرة الكنيسة » «The House by the Churchyard» ١٨٦٣ ، وهى خليط ساحر ، يبلغ أحيانا حد الألعية ، وتجري الأحداث فى سنوات منتصف القرن الثامن عشر

فى قرية تشيبليزود التى تقع خارج دبلن مباشرة ، وهى قرية يعرف كل امرئ فيها عمل الآخر وتزوج فيها مهنة اللقلقة (الثرثرة ونقل الشائعات) . وفى هذه الرواية التى تدعى أنها ذكريات رجل عجوز ، يبدو ليفانو فى صورة ذاكرى اقليمى عتيق : فهو يكتب بأسلوب الحكمة والتجربة المسنة ، وهو فى حقيقته مركب من العاطفية والابابة (الحنين الى الوطن) . ولكن شخصيات الرواية تنتمى الى ليفر أكثر مما تنتمى الى ذاكرى ، وتكاد كل الشخصيات والخواص التى أخذها ليفر عن رواية القرن الثامن عشر أن تكون هناك : حامية الضباط المضحكين ، والأطباء المضحكين ، والعانسات ، والأرامل المتحرقات الى الزواج ، والشباب ذو الاحساس المرفف ، والقس وهو ابن عم من الدرجة الثانية لـ دكتور بريمورس ، ولأنواع الايرلندية الخاصة - القس الرومانى الكاثولىكى البدين الطروب ، الذى يشوبه شئ من التصنع ولكنه مع ذلك أفضل مخلوق فى العالم ، والضابط الايرلندى الذى مازال مبتلا بعد خروجه من دورة المياه ، والذى يبالغ فى الحرص على سمعته على نحو يثير الضحك ، كل هذه الى جانب أعمال الشغب والرقص والولائم ، والمزاح الخشن ، والجراحة والمطهرات البدائية ، والمبارزات المضحكة التى تنشأ عن اساءة الفهم المتحير . والرواية تتدفق بالنشاط ، وتتقطع وتترك فجوات مثل الأفلام القديمة ، وقد عولجت كلها على نحو يتسم بالبهجة والمرح البالغ . ومن المستحيل ألا نعجب باليسر الذى يبعث به ليفانو الحياة فى شخصياته تحت قلمه ، وخاصة فى حواراته .

ولكن « المنزل المجاور لمقبرة الكنيسة » هى أيضا قصة رعب ، لا يمتزج فيها الرعب والمغالة المضحكة على الإطلاق . كان ليفانو خبيرا فى مس العصب الذى يستجيب للخوف ، لا يقل خبرة عن أى كاتب . وتجعل بساطة تأثيراته المربعة منها أقوى تأثيرا . ولم يكن من الممكن أن تكون ملازمة (سكنى) اليد البيضاء المثلثة للمنزل أفضل مما كانت . « كانت اليد قصيرة نوعا ، ولكنها جميلة الشكل ، بيضاء وسمينة » . ولكن بالرغم من جودة ايحائه بالرعب وتصويره للمشاهد الفكاهية ، فان ليفانو يفسد روايته لأنه يحاول أشياء متنافرة فى آن واحد .

وهو يبنى بالفشل فى « العم سيلاس » « Uncle Silas » (١٨٦٤) السبب مختلف نوعا . فليس هناك كوميدى . وهناك بدلا من ذلك ، الشخصية الرئيسية ، وهى فتاة صغيرة ، تروى القصة مطلة عايتها عبر نافذة السنين . وهى تتعرض لموقف شبيه بمواقف مسز راد كليف ، اذ تسجن فى منزل قديم مهجور فى فلوات دربى شير . والواقع ، أنه بالرغم من حقيقة الأخطار ، فان الفتاة نفسها هى التى تهى تأثير اللاطيعى . فهى تقع فريسة للرعب كنتيجة

لاساءة فهمها لـ سويد نبرجية (★) والدها المتوفي . واستخدام ليفانو لأفكار سويد تبرج رابع ، فهي فى الواقع تكسو قصته ، على نحو طبيعى . بملاسات اللاطبيعى . ولكن رغما عن تفوق بعض الشخصيات المرسومة . دكتور بريرلى Dr. Bryerly السويدنبرجى وليدى نولز Lady Knollys الثرثرة الأريية ، والعم سيلاس نفسه المغرق فى الشر ، فان القصة تفشل فى النهاية لأنها تهوى من علياء شبحيتها الحقيقية الأصلية الى المهارة الآلية فى التفسير والحل على غرار ما يفعل كولنز - وذلك رغما عن انها نفذت بمهارة دون مِارة وياكى كولنز بكثير .

وتمثل « العم سيلاس » قصة الرعب فى انتقالها الى قصة الكشف (★★) الحديثة . وهى ، بقدر ما أوتيت من علم ، أول رواية تشتمل على لغز القتل فى غرفة مغلقة الذى أصبح شيئا مألوفا الآن . ولكن الواقع أنه لا يمكن الجمع بين اللاطبيعى والعقل الخالص جنبا الى جنب بسهولة - ورواية الكشف الحديثة هى ، بطريقتها الخاصة ، مظهر من مظاهر الاتجاه العلمى ، فهما لا يتفقان . اذ لا بد وأن يثبت العقل وهمية اللاطبيعى ، ولا أخال أن ليفانو كان مقتنعا بأن اللاطبيعى كان وهما . والمشكلة دائما بالنسبة لكاتب مثل ليفانو هى تحريك اللاطبيعى داخل اطار أكبر يشتمل على العقل . وقد وفق ليفانو الى حل المشكلة بنجاح حقيقى فيما لا شك أنه أفضل كتبه . « فى المرأة المعتمة » « In a Glan Darkly » (١٨٧٢) . وليست هذه رواية وانما مجموعة من القصص ، مجموعة من « الحالات » قام بفحصها الطبيب النفسى دكتور مارتن هسليوس Dr. Martin Hesselius ، الذى ربما لم تكن نظرياته حول علاقة الجسد بالفكر تختلف كثيرا عن نظريات سويد نبرج . وعلى سبيل المثال ، فعندما يسرد ليفانو فى قصة « الشاى الأخضر » حادثة قسيس يطارده قرد ويدفعه فى النهاية الى الانتحار ، فلربما كان السارد يفند نظرية القس نفسه عن التسلط الشيطانى ، ولكن القارئ الحديث قد ينظر الى القرد على أنه اسقاط مدهش للاوعى . والواقع أن تأثير هذه القصص قد تزايد بسبب معرفتنا المتزايدة لعمليات الفكر اللاواعية . وفى النهاية ، فقد كان ليفانو على حق فى سبره لأغوار اللاطبيعى بلغة علم النفس المرضى . وقد لا تكون نظريات دكتور هسليوس مقنعة الآن ، ولكن الحالات التى يصفها ما تزال ناجحة تماما .

وتشارلز ريد Charles Reade دون ذلك طرافة بكثير : ولا يمكن للمرء

(★) سويدنبرجية Swedenborgionism نسبة الى امانويل سويد نبرج Emanuel Swedenborg (١٦٨٨ - ١٧٧٢) وهو فيلسوف وباطنى سويدى .
(★★) القصة البوليسية القائمة على الاستنباط .

أن يجد متعة في قراءته الا اذا كان صغيرا بما يكفي ، أما بعد ذلك ، بحكم تجربتي ، فلا سبيل الى ذلك اطلاقا . ولقد امتدح معاصروه والنقاد اللاحقون قدرته على سرد القصة و « واقعيتها » . واذا كان المعنى بالقصة هو « حكاية من أحداث مرتبة وفقا لترتيبها الزمني » ، على حد تعريف ام. فورستر ، فيمكننا التسليم له بهذه القدرة . وحتى مع ذلك ، فلا نستطيع الا أن نحملق بعيون جاحظة لوقاحة روائي يستطيع أن يسطر ، بلا موارد ، في بداية قصته . « وانتحي ب جورج جانبا » ، وأفضى اليه بمعلومات سرية . وهو لا يكشف سرها ؛ ولها ما لها من أهمية كبرى بالنسبة للحبكة ، قبل عدة مئات من الصفحات بعد ذلك . أما عن « الواقعية » ، فقد كان النقاد يعنون شيئا يختلف نوعا عما تعنيه الكلمة عادة . وكان يريد دائما روائيا له رسالته ، عاكفا على فضح الشرور السارية . وهكذا فقد فضح في « ليس الوقت متأخرا أبدا للإصلاح » « It Is Never Too Late To Mend » (١٨٥٦) وحشية نظام السجن ، وفي « لعبة قذرة » « Foul Play » (١٨٩٦) ، مزاولة نقب السفن لاغراقها بغية الحصول على قيمة بوليصة التأمين ، وفي « ضح نفسك مكانه » « Put Yourself in His Place » (١٨٧٠) مساوىء نظام نقابات العمال . وكان يبدأ دائما بحالة حقيقية في فكرة ويعمل من اضمامه (دوسيه) من الأدلة على شكل تقارير صحفية ، وكتب ، وما اليه . ولكن مدى صحة الأسس التي يبنى عليها رواياته ليس من الأهمية في شيء الآن ، فان صفتها التسجيلية هي أقل ما فيها وضوحا ، ومن المؤكد انها لا تخلق ايهاا بواقع الحياة الملحوظة ذاتها .

وكان مجيء ريد الى الرواية عن طريق المسرح ، وكانت الكتابة للمسرح دائما مناط حبه الرئيسي . وقد طبق ما تعلمه في المسرح على الرواية . ولكن المسرح الفتكوري لم يكن تماما أفضل وأمهر المدارس بالنسبة للكاتب . وتتسم مشاهد ريد القصيرة بسرعة التأثير - في مثل تأثير آلة كليلة يضرب بها ظهر الرأس ، وكان يحرك الأحداث سريعا الى الامام في حوار محكم الصياغة . ولكن الانطباع الكلي لرواياته هو دائما انطباع مسرحي من أسوأ نوع ، انطباع أبعد ما يكون عن ذلك الذي ترمى اليه الواقعية . فقد كان يفكر بلغة المواقف القوية والمواقف الميلودرامية ، وليس بلغة الكائنات البشرية . كما كان عاكفا أيضا ، في الواقع ، على عرض كافة التأثيرات التي كانت آلية المسرح تستطيع أحداثها . و « لعبة قذرة » هي خير مثال لقصصه الخيالي . يتهم قسيس شاب زورا بارتكاب جريمة قتل ، ويحكم عاياه وينفى الى خليج بوتاني . ويقع في حب ابنة الحاكم ويجد نفسه بعد ذلك معها على ظهر سفينة في البحار الجنوبية . وينقب السفينة ناقد بغرض اغراقها وتطرحهما الأمواج ليعيشا مثل كروزو على جزيرة ماحلة . وهناك أكثر من هذا - فالفتاة ، بين أشياء أخرى ، مصابة

بالدرن - ولكن هذا يفى بغرضنا . فهي كتابة من أكثر أنواع الاثارة فجاجة . وهي مع ذلك مثيرة لأن ريد يشارك في نظرة الأبيض والأسود (المتزمتة) التقليدية الى الشخصية وتستسلم القصة أحيانا لعمق من السخافة يجعلنا نعجب كيف استطاعت أبدا أن تفرض نفسها حتى على أكثر القراء سذاجة . ويشغل تصوير القس المحكوم عليه والفتاة السلية على جزيرتهما القاحلة . من حيث التصديق المطلق ، مكانا دون مستوى « عائلة روبنصن السويسرية » ، « The Swiss Family Robinson » بكثير .

ولا يمكن انكار مقدرة ريد على الوصف التي تظهر ، على سبيل المثال ، في وصفه لانهيال السد والفيضان في « ضع نفسك مكانه » . ولكنه أيضا وصف من أكثر الأنواع المسرحية خشونة . فهو يخلف في المرء نفس الانطباع الذي تخلفه المشاهد المماثلة على خشبة المسرح . وهي تثير إعجاب المرء ، ولكنه لا يعتقد للحظة واحدة أن ما يراه له أدنى علاقة بالواقع . ومحك ذلك بسيط : اقرأ فيضان ريد ، ووصف الفيضان في « الطاحونة على نهر فلوس »

« The Mill on the Floss »

ولا شك ان أفضل كتبه هو الكتاب الوحيد الذي يقرأ المرء عادة اليوم : « الدير والمذقة » « The Cloister and the Hearth » (١٨٦١) . وقد كانت مقدرة على البحث ذات فائدة له في رواية أوربا القرن الخامس عشر هذه . وما زال الأطفال يجدون متعة في قراءتها . وأما ما اذا كانت تصويرا كافيا لانهيال نظام العصور الوسطى فهذا أمر آخر تماما .

وفي عصرهما ، كان اسم تشارلز ريد يقرن عادة باسم ويلكى كولنز ، وكان ينظر الى كل منهما على أنه ، من بعض الجوانب ، أحد تلاميذ ديكنز . ولم يبق الكثير من ريد ، ولكن روايتين على الأقل من روايات كولنز ، هما « ذات الرداء الأبيض » « The Woman in White » (١٨٦٠) و « مونستون » « Moonstone » (١٨٦٨) لا زالتا تخلدان ذكراه . وكان كلا الروائيين يكتبان على طرفي نقيض من أسلوب وهدف ترولوب ، وهذا في حد ذاته يضيف أهمية على تعليقه عن كولنز في « سيرة ذاتية » :

« عندما أجلس لكتابة رواية لا أعرف اطلاقا ، ولا أبالي بمعرفة ، كيفية انتهائها . ويبدو أن ويلكى كولنز يبنى رواياته على نحو لا يكتفى معه بتخطيط كل شيء على الورق ، قبل الكتابة ، بما في ذلك أدق التفاصيل ، من البداية الى النهاية ؛ وإنما يعيد تخطيطها ثانية ، كيما يتأكد أنه ليست هناك قطعة من قطع التعشيق الهامة لا تأخذ مكانها بدقة مطلقة . والتركيب بالغ الدقة والروعة . ولكنني أحس دائما بوجود التركيب . اذ يبدو أن المؤلف يلفت انتباهي دائما الى تذكر أن شيئا ما قد حدث في تمام الساعة الثانية والنصف صبيحة يوم الثلاثاء ، أو (أن امرأة اختفت من الطريق بعد علامة

الميل الرابع بخمس عشرة ياردة . ويشير الغموض ضيق المرء وتكتنفه الصعوبات ، وهو يعرف ، على أية حال ، أن الغموض سيتبدد ، وأنه سيتم التغلب على الصعوبات في نهاية المجلد الثالث .

يصيب هذا النقد مؤلفات كولنز في الصميم . ويساعد على تفسير أسباب نجاحه وفشله . والواقع أن ترولوب ينقد نقدا جوهريا ، كل نوع القصة الخيالية الذي نطلق عليه الآن اسم رواية الكشف (الرواية البوليسية القائمة على الاستنباط) . ولم يكن ذلك النوع معروفا ل ترولوب ، كما لم يكن معروفا ل كولنز ، رغما عن أن « ذات الرداء الأبيض » و « مونستون » هما أروع ما كتب من روايات الكشف . وقد حققا ما حققاه من نجاح جزئيا لأن النوع لم يكن معروفا له . فلم تكن رواية الكشف ، التي لم يكن موجودا منها منذئذ سوى أمثلة بالغة القلة ، قد انسلخت بعد عن مجموع القصص الخيالي بمعناه الحقيقي . وكان على كولنز أن يمزج حيكاته البالغة البراعة بكافة خواص الرواية « القويمة » ، وكان المزيج الذي صنعه أستاذنا . وتمثل « ذات الرداء الأبيض » و « مونستون » ما يكاد يكون توازنا اعجازيا بين رواية الحبكة الآلية ورواية الشخصية . وهي ترضينا تماما كروايات كشفية ، ولكنه لا يسمح لنزومات الكشف بشل الشخصيات : فهي تنبعث ، في معظمها على أية حال . من الملاحظة والابتكارية الصادقة . ويظل لهذه الروايات ، من الناحية الفنية ، أكبر الأهمية ، فان كولنز بسماحه لشخصيات قصصه بروايتها بأسلوبهم ومن وجهات نظرهم ، قد مسرح الشخصيات بطريقة حادة وقدها من زوايا مختلفة في آن واحد . ويضفي هذا على مؤلفاته ايهاا رائعا بالرسوخ والواقعية ، اذ يأخذنا على التوالي في فكر شخصياته المرتبطة بالأحداث . ويعنى هذا ، على أسوأ الاحتمالات ، أنه كان من الجوهري أن يكون رسمه للشخصيات كافيا . وكان رسمه للشخصيات في تلك الروايتين أكثر كثيرا من الكفاية . اذ ان ماريون هالكومب Marion Halcombe في « ذات الرداء الأبيض » ، واحدة من أفضل وأكثر الشخصيات أصالة في قصصنا الخيالي : فهي تعيش بذاتها كإنسانة شجاعة حازمة كريمة ، وراثشل فيرندر Rachel Verinder ، في « مونستون » ، هي تصوير جميل لفتاة طيبة المنبت ذات فكر قاطع .

كان كونت فوسكو Count Fosco في « ذات الرداء الأبيض » دائما مثار الإعجاب ، وهو واحد من أروع الشخصيات الغريبة في قصصنا الخيالي . ولا يمكن القول بدقة بأنه حي ، فمن المستحيل تخيله خارج تخوم الرواية التي ابتكر من أجلها . ولكنه قطعة ابتكارية رائعة وشرير بالغ الأصالة والجاذبية ، وقد أعاد الروائيون اللاحقون وكتاب السيناريوهات السينمائية نسخه منذ خلقه وان لم يكن بنفس القدر من الجودة الذي صاغه به كولنز . وسرجنت

كف Sergeant Cuff في « مونستون » هو شخصية أخرى من شخصيات كولنز الأصلية .

ويقنعنا كولنز كروائي في روائتيه الكشفيتين أكثر مما يفعل في غيرهما بكثير . فهناك تحكم الحبكة كل شيء ، وكان ضرر ذلك بالغاً على تلك الروايات التي كان كولنز ينتوي فيها جدياً معالجة موضوعات لها خطرهما . كان نقد ترولوب اذن مصيباً . وربما لم يكن ينطبق على « أرماديل » « Armadale » (١٨٦٦) التي تعد عامة أفضل مؤلفاته بعد « ذات الرداء الأبيض » و « مونستون » ، اذ ان « أرماديل » ممارسة في المشجاة الخالصة تقوم على فكرة الهلاك الأبدي . ويقدم لنا كولنز كافة حقائق الموضوع في الفصول الأولى . وبعد ذلك ، نمضي في القراءة كيما نعرف كيف سيقودنا كولنز الى النهاية التي نعرف بحتميتها . ويتمتع الكتاب بسحر لغز شيطاني بارع ، وينصب اهتمامنا الحقيقي الوحيد على رؤية كيفية حل كولنز للغز .

و « تبرر » أرماديل « نفسها على مستواها الخاص . ولا يمكن قول هذا عن رواياته الدعاوية مثل « المجهول » « No Name » (١٨٦٢) ، و « ماجدالين الجديدة » « The New Magdalen » (١٨٧٣) . وتدور الرواية الأخيرة حول الموضوع الفكتوري الأثير ، موضوع خلاص « المرأة الساقطة » . وهي احتجاج على مناصبة المجتمع الفكتوري المرأة التي عرف بسقطتها العداء . وقد تم تنفيذها بمهارة فائقة ، ولكنه نوع المهارة الذي لا يوافقها ، لان الموقف الأساسي ، المرأة التي تنتحل شخصية امرأة أخرى تماماً حتى أنها تستطيع الادعاء بأنها الأخرى حتى بين أولئك الذين يعرفونها ، موقف يبلغ من الاستحالة مبلغاً ينقل الرواية معه من الفئة التي يريدنا كولنز أن نضعها فيها .

كان كولنز دائماً قصاصاً رائعاً ، ومع ذلك فان أهميته الرئيسية لنا اليوم ، « ذات الرداء الأبيض » و « مونستون » ، هي أنه ، مثله في ذلك مثل ريد ، يبين مدى ضرورة ، وحتمية ، وفائدة الأحداث في نوع الروايات التي كان يكتبه . فقد لعن هو وريد بكفاية محدودة جداً . فقد كانا يفكران ، ويشعران ، ويعبران عن نفسيهما في أشكال نمطية ربما كان لها في الأصل علاقة بحالات الوجود الملحوظة ولكن لم يبق منها سوى القليل جداً بعد استخدامهما لها . وقبل وفاتهما ، ريد عام ١٨٨٤ ، وكولنز بعده بخمس سنوات ، كان من الممكن لهما أن يقرأ أولى مؤلفات جسنج Gissing وجورج مور George Moore القصصية الخيالية . أما ما فهماه منها ، اذا كانا قد قرأها ، فهذا أمر لا طائل من التفكير فيه .

الفكثوريون الأواخر



نشرت « آدم بيد » Adam Bede أولى روايات جورج اليوت George Eliot عام ١٨٥٩ . ولقد وصفت بأنها أول رواية انجليزية حديثة . ولكن مثل هذا القول العارى يثير تساؤلات من الكثرة بحيث يضحى معها مفرغا من المعنى . ومع ذلك فان مؤلفاتها تحدد حقيقة تغييرا فى طبيعة الرواية الانجليزية ، وهو تغيير من الأهمية حتى ليكاد يكون تغييرا نوعيا فى الشكل . ولم يكن التغيير من عملها هى ، فقد كان مقدرها له الحدوث حتى ولو لم تخط كلمة واحدة فى قصة خيالية أبدا ، ولم يكن التغيير مشهودا فى حدوثه . وعلاوة على ذلك ، فقد كان تغييرا مركبا ، ولا تظهر كل مظاهره فى مؤلفاتها . ولكن عام ١٨٥٩ لم يشهد مولد « آدم بيد » فقط وانما أيضا مولد رواية أخرى هى الرواية الأولى لكاتب أصغر : « محنة رتشارد فيفريل » The Ordeal of Richard Feverel لـ جورج ميريدث . وهما سويا ، رغما عن اختلافهما البين ، يقفان على طرفى النقيض من مؤلفات الروائيين الراسخين التى ظهرت فى نفس العام ، « قصة مدينتين » و « الفرجينيين » ، و « آل برترام » وان تلك المؤلفات هى تماما ما يجعل لنشر « آدم بيد » و « رتشارد فيفريل » مغزاه العميق . اذ ان روايتى جورج اليوت وجورج ميريدث الأوليتين ، تبدوان ، بالمقارنة بروايات ديكنز وثاكرى وترولوب ، كنقطتى نمو جديدتين فى أدبنا .

فقد كانا صنبورين لنقاط نمو جديدة كانت قد بدت قبلا فى القصة الخيالية الأوروبية عامة . وهنا يصبح لاستخدام التواريخ أهميته . فقد ظهرت ترجمة انجليزية لـ « قصص رياضى » Sportsman's Sketches لـ ترجنيف عام ١٨٥٥ ، وفى ذلك العام نشرت « سيفاستبول » Sevastopol لـ تولستوى فى روسيا و « مدام بوفارى » لـ فلوبيرت فى فرنسا . وكان مقدرها لـ « منزل الموتى » The House of the Dead لـ دستوييفسكى أن تلحق بهم فى عام ١٨٦١ و « الآباء والأبناء » Fathers and Sons لـ ترجنيف بعد ذلك

بعمامين . ولم يكن لأى من هذه المؤلفات أدنى تأثير على جورج اليوت أو ميريدث . ولكن بالتطلع الى الخلف ، يتضح لنا أن الكتاب الانجليز كانوا ينتمون الى نفس الحركة العريضة التى كانت تعيد تشكيل الرواية فى أوربا . ومنذ ذلك الحين أصبح ماضى القصة الخيالية الممكن استخدامه ، بالنسبة للروائيين الانجليز الأصغر منهم ، يشمل ، الى جانب الرواية الانجليزية التقليدية من ديفو فصاعدا ، قصص القرن التاسع عشر الخيالى الفرنسى والروسى . وكان الحاصل . بقدر ما يتعلق الأمر بانجلترا ، تغييرا نوعيا نتجت عنه الرواية الانجليزية الحديثة .

مم كان ذلك التغيير النوعى يتكون ؟ نستطيع أن نرى ذلك على نحو تقريبي اذا ما قارنا فلوبييرت وترجنيف وتولستوى ودستويفسكى بـ ديكنز وثاكرى وترولوب . وليس الاختلاف اختلافا فى الموهبة ، فهو يكمن نوعا فى الهدف الذى وضعه الروائيون نصب أعينهم . فقد كان الانجليز يعدون أنفسهم أحيانا مبشرين ومصلحين ودائما مرفهين عموميين . وكانت نظرتهم الى أنفسهم متواضعة ، ولم يكن هدفهم الواعى أسمى كثيرا من هدف كولنز « دعهم يضحكون ، ويبكون ، ويترقبون » . قارن هذه الفكرة الساذجة عن وظيفة الروائى بوصف فلوبييرت لطموحه : « الرغبة فى اعطاء النثر ايقاع الشعر ، وأن يظل مع ذلك نثرا حقيقيا ، والكتابة عن الحياة العادية كما يكتب التاريخ والملاحم ، ومع ذلك دون تزييف الموضوع ، ربما كان ذلك فكرة سخيفة ولكنها أيضا قد تكون تجربة عظيمة باللغة الأصالة » . لقد ادعى الروائى الفرنسى لنفسه حقوق وامتيازات الشاعر : فهو يأخذ موهبته ووسيلته فى التعبير مأخذ الجد مثلما يفعل الشعراء . وتبين كلمات فلوبييرت روائى القرن التاسع عشر وهو يلحق ، فى المطالب التى يطلبها لمهنته ، بالشعراء الرومانسيين فى بداية القرن . حقيقة أن أهداف فلوبييرت لم تكن هى أهداف دستويفسكى أو تولستوى . ومع ذلك فبالرغم من حقيقة مشابهة دستويفسكى لـ ديكنز ، فإن دستويفسكى بموضوعه العظيم عن علاقة الانسان بالله ، يستخدم الرواية بجديّة عميقة لا يرقى اليها أى شيء وضعه الفكتوريون الأوائل هدفًا لها .

وكانت جذية هؤلاء الروائيين الأوربيين أخلاقية وجمالية . وليس من اليسير دائما تميز الواحدة عن الأخرى . ولم يكن دخول أهمية المضمون هذه الى قصصنا الخيالى عن وعى مع جورج اليوت وميريدث من قبيل الصدفة . فقد كان كلاهما بحكم التعليم والاهتمامات خارج الاتجاه العادى للروائيين الانجليز . كانت جورج اليوت فى الثامنة والثلاثين عندما كتبت أولى قصصها الخيالى . وكانت حتى ذلك الوقت تعمل كصحفية متعلقة ، تنقد الكتب العاملة فى الدين والفلسفة . وبالرغم من أنها كانت امرأة واسعة العلم ، فقد كانت صديقة

لرجال أكثر منها علما . مثل هربرت سبنسر Herbert Spencer ، وكانت تشاركهم اهتماماتهم . بينما كان رفاق ديكنز وناكري رجالا مثلهما ، صحفيين ، وفنانين ، وممثلين ، وليسوا مفكرين أو فلاسفة . كانت جورج اليوت تعيش في عالم أكبر من الأفكار ، وهي أفكار كانت تكيف آراءها في القصص الخيالي ، والأشكال التي كانت رواياتها تأخذها ، وصور نشرها الخيالية ذاتها .

وكذلك كان الأمر مع ميريدث ، فلما كان قد نال قسطا من تعليمه في ألمانيا ، وتأثر بالكتاب الفرنسيين ، فقد كان موقفه الناقد من انجلترا وأدبها طبيعة ثانية له .

وكانت جورج اليوت أعظم الروائيين ، وذلك رغما عن أن الفارقا بين مؤلفاتهما كان من البون بحيث لا يترك مجالا للمقارنة بينهما . ولكن ميريدث أدخل على قصصنا الخيالي واعيا ، ما كانت اميلي برونتي قد أدخلته عن غير وعي ، خاصية شعرية كان مقدرا للروائيون اللاحقون أن يدخلوها في النسيج الذي ورثوه عن جورج اليوت .

كانت جورج اليوت ذلك النوع الانجليزي الشائع ، المحافظ التقدمي . وكانت تقدميتها التي كانت تتسم بالحرص والشجاعة في آن واحد ، تكمن في مجالات اللاهوت والأخلاق . وبالرغم من أنها كانت قد ولدت في الكنيسة الرسمية ، فقد أصبحت ميثودية كالفينية وهي بعد فتاة . ورغما عن أنها كانت متدينة في قراراتها ، فقد دفعتها أمانتها الفكرية الى لا أدريّة (★) برمه ، تهتم بالأخلاق والسلوك القويم اهتماما لا يقل قسوة عن اهتمام شبايها المنشق على الكنيسة الانجليزية . وقد كتبت في « سيلاس مارنر » « Silas Marner » « ان الصدفة المواتية هي اله كل البشر الذين يتبعون تسلابيرهم الذاتية ، بدلا من الامتثال لناموس يؤمنون به ان عنصر الشر الذي تستهجنه تلك الديانة ، هو التعاقب الرتيب الذي تثمر به البذرة محصولا على شاكلتها . » وكانت جورج اليوت تعتقد اعتقادا عازما متطرفا في « التعاقب الرتيب الذي تثمر به البذرة محصولا على شاكلتها » . وكانت تصرفات البشر وفي المقام الأخير شخصياتهم هي التي تحدد ما اذا كانوا أخيارا أم أشرارا ، وكانت عواقب تصرفاتهم تتسم بالقسوة . وكانت تقبل ضمنا كلمات ادجار Edgar

ان الآلهة عادلة ، فهي تجعل من آثامنا المبهجة

أدوات تنكبنا بها

وربما كان فعلها لذلك أكثر رسوخا لأنها لم تر دليلا على وجود الآلهة .

(★) اللادريّة : Agnosticism : الاعتقاد بأنه لا يمكن معرفة شيء عن الله وعدم التاكّد

من وجوده .

كانت معتقدات جورج اليوت الأخلاقية تتفق مع ما كان يبدو على أنه اكتشافات العلم المعاصر ، وخاصة الوراثة ، التي بدت على أنها - وثبت علميا أنها - حتمية علمية . وقد أضفى هذا على قصصها الخيالي ثقلا كبيرا في عصرها ، وفيما بعد جعلها تبدو وقتية . أما الآن وقد استعادت جورج اليوت مكانتها كروائية عظيمة ، فنحن ندرك أن الكثير من قوتها يستقى من ذات نظرتها المغاينة الى البشر . وكانت نظرة من الآلية بحيث لا تسمح لها بكتابة المأساة . ولكنها بتحميلها للفرد واختياره الأخلاقي تحميلا راسخا مسئولية حياته ومصيره ، غيرت طبيعة الرواية الانجليزية . وإذا كان اختيار الفرد لتصرفاته هو الذى يشكل حياته ، اذن فالحبكة بمفهومها القديم كشيء خارج عن الشخصية غالبا ما يعمل دون أن تعرف به ، لا انتمائية وغير ضرورية . فالشخصية ذاتها ، فى الواقع ، تصبح هى الحبكة . ورغما عن أننا نجد فى أعظم رواياتها أن الشخصية ذاتها تتكيف بالبيئة ، أو بعبارة أخرى ، أن مقدرتها على النمو ومداهما يحد منها ، الى حد المأساة ، العالم المحيط بها .

وتبدو محافظة جورج اليوت واضحة فى تقليديتها ، واستمتاعها بنسق حياة تصاعدي مرتب ، لكل انسان فيه مكانه وواجباته الموصوفة . وكانت فى شبابها تقرأ سكوت ، وربما كان سكوت أعظم مؤثر فردى على قصصها الخيالي . فقد كانت تكتب فى الغالبية الساحقة من الحالات عن مجتمع ونسق حياة كانا قد وليا وانقضيا . وكان ذلك فى الواقع هو المجتمع ونسق الحياة اللذان عرفتتهما فى طفولتها ، مجتمع ونسق الحياة فى وسط انجلترا قبل قانون الاصلاح الأول . وعلى أية حال فقد كانت القيم التى شاعت فى منتصف القرن قد بدأت تمارس عملها فى العالم الذى وصفته . ومع ذلك ، فقد استفادت ، شأنها فى ذلك شأن سكوت ، من حقيقة أن العالم الذى وصفته كان عالما منتهيا . ونظرا لكونه منتهيا ، فقد كان ساكنا . وعليه فقد أمكن وصفه على نحو كامل . وليس هناك نظير لها فى الانجليزية - ما خلا سكوت - فى الرسوخ والشمول اللذين خلقت بهما عالما الخيالي .

وقد لاحظت جوان بنت Jean Bennett فى كتابها الرائع « جورج اليوت : فكرها وفنها » «الشكل العضوى لرواياتها - حلقة داخلية (جماعة صغيرة من الأفراد واقعين فى عماية أخلاقية) تحيط بها حلقة خارجية (العالم الاجتماعى الذى يتحتم حل العماية داخل اطاره) » . ويبدو هذا واضحا منذ البداية فى « آدم بيد » التى تدور ، بين أشياء أخرى حول قرية كاملة وبناء اجتماعى كامل ، فنحن نتحرر من قاعة الشريف ، والأبرشية ، ومنزل المزرعة الذى يشغله فلاح مستأجر ، وكوخ النجار ، وتربطها جميعا علاقة واضحة ببعضها البعض . ويمكن القول بأنها

جميعا تكون جزءا من حياة الآخرين . ومع ذلك ، فيمكن القول بأن خيال جورج اليوت ، في هذه الرواية خاصة ، لا تجمعها وحدة واحدة . وهي أكثر تحررا بكثير في معالجتها لشخصيات الحلقة الخارجية . إذ كانت اهتماماتها الفكرية والأخلاقية تغل يديها بقسوة في معالجتها للشخصيات الرئيسية في الحلقة الداخلية الصغيرة . وهي تسمح لهذه بأن تكون واضحة على نحو لا مبرر له . واحتفظت لنفسها ، بطبيعة الحال ، بالحق القديم في التعليق على ، وتفسير ، بل حتى وتعنيف شخصياتها . وهي في « آدم بيد » تبالغ في ذلك مبالغة متطرفة تماما . وهي هنا تعاني من عيوب أسلوبها النثرى . فقد كان فيلدينج وثارى ، اللذان أطلقا نفسيهما العنان على نحو مشابه ، كاتبين يجمعان بين اللطف وسرعة البديهة . ولكن نثر جورج اليوت يفتقر الى اللطف وسرعة البديهة . وهو نثر جيد ولكن يعوزه يسر الحديث الذي يجعل وحده تدخل المؤلف في القصة على لسانه هو أمرا يمكن احتماله طويلا . ليس من الممتع تماما أن تحاضر جورج اليوت المرء .

وإذا عبرنا عن الأمر على نحو متطرف ، فإن « آدم بيد » تنقسم الى جزئين . ويمكن اجمالهما في جملتين تعرضان في الرواية . فهي تكتب ، على لسان السارد : « ان خاصية الصدق النادرة القيمة هذه ، هي التي تجعلني أجد متعة في صور هولندية كثيرة ينظر اليها ذوو الفكر السامى بعين الاحتقار . اننى أجد نبعاً من التحاسس الممتع في تلك الصور الصادقة التي تصور وجوداً بسيطاً رتيباً ، الذي كان مصير عدد أكبر كثيراً من اخوتى في البشرية من حياة أبهة أو خصاصة مطلقة ، أو مقاساة تراجمية أو أفعال تثير العالم » . « تصف » خاصية الصدق النادرة القيمة هذه « تماما محيط الرواية وتجعلها ، باستثناء » بعيداً عن الجماهير المجنونة « ، أجمل رواية رعوية بالانجليزية . ثم هناك كلمات قس الأبرشية مستر ايروين Mr. Irwine : « ان العواقب قاسية . أن أفعالنا تحمل نتائجها الرهيبة ، بغض النظر تماما عن أية ذبذبات قد تكون قد سبقتها - وهي نتائج لا تقتصر أبداً على ذاتنا » . وتحدد هذه الجمل الأحداث الداخلية : سقوط هتي سوريل Hetty Sorrel ، وغواء آرثر دونيثورن Arthur Donnithorne لها ، الذي يتمخض عن تعاسة آدم بيد وزواجه التالى من دينا موريس Dimah Morris . وهي تعالج هذا باعتدال كبير - في حدود . وآرثر دونيثورن ، النبيل الشاب ، مرسوم بمهارة فائقة ، فهو ليس مثل ستير فورث Steerforth الذي يغوى الصغيرة اميل Little Emily وانما علاقة غرامية رعوية مؤثرة يتردى فيها كلاهما . ومع ذلك فإن المرء لا يملك الا الثورة على ما يبدو أنه تحامل خالقة هتي عليها . وقد صوزت جورج اليوت شهوانية هتي الجذابة على نحو جميل ، فكل من يقابلها في الرواية يستشعرها ، وكذلك الحال مع القارئ . ولكنها تبدو لـ جورج اليوت نقطة

سيئة تؤخذ عليها (حتى) شيئاً يستوجب اللوم في ذاته . وكانت جورج اليوت ، كما نعرف من مؤرخي سيرتها ، فيما يحتمل ، مفرطة الاحساس بما أولته على أنه دمايتها الذاتية ، ويبدو أحياناً في قصصها الخيالي أنه كان عليها أن تعمل على اذلال النساء اللاتي كن ، بعكسها ، جميلات . ويشعر المرء بأنها لم تكن تستطيع أن تغتفر الرغبة الجنسية وعلى حتى أن تقاسي لأنها سقطت ضحية لها ولأنها تثيرها في الآخرين .

ويجعل هذا الافتقار الى الرغبة الجنسية ، في الواقع ، تلك الاشاحنة العامة عنها ، من زواج آدم ودينا في نهاية الكتاب أمراً من الصعب تقبله . وهذا يطل تعقيد آخر برأسه : فلا آدم ولا دينا يقنعاننا تماماً : فالشخصيات « الخيرة » التي وضعت في تضاد مع دونيثورن وهتي ، بلغت من الخير مبلغاً لا تصدق معه . والرواية دراسة رائعة لتأثير الميثودية على الحياة الانجليزية . ولكن هذا لا يعنى أن جورج اليوت وفقت في رسم شخصية دينا ، ان أصعب خاصية يمكن للروائي أن يقوم بتصويرها هي الخير الواعي في الشخصية . لأن الخير العارف بنفسه هو بالتأكيد أكثر الخواص التي يمكن أن يستشعرها الانسان زئبقية . وأكثر نتائجها احتمالاً هي تلك التي تظهر في بريجيت بيان Brigitte Pian في « الفريسية » (المراثية) « La Pharisienne »

ل مورياك Mauriac . ودينا ليست مراثية أبداً ، لأننا نراها أثناء قيامها بأعمال الخير ذاته . ولكن القارئ الحديث يرى أنها ترزح على نحو له ضرره البالغ تحت ثقل الحديث الذي يجب أن يجرى به لسانها ، وما كان القرن الثامن عشر يدعو « الرياء الميثودي » : وكانت تلك الكلمات التي تجرى على لسانها من نوع كثيراً ما كان موضع المحاكاة التهكمية والسخرية في القصص الخيالي قبل وبعد جورج اليوت حتى أنه يصعب علينا الآن تخيل الحديث بها بانفعال وصدق .

ولقد بذلت جورج اليوت قصارى جهدها مع دينا ، كما بذلت قصارى جهدها مع آدم بيد ، الذي يبدو الآن انساناً مغروراً ثرثاراً مستبداً يعوزه المرح . وهي في هذه الرواية ، كما في غيرها ، أكثر ما تكون نجاحاً في اقناعنا بالحير الانساني عندما لا تبذل مجهوداً كبيراً كي تحقق هذا ، في شخصية مثل قس الأبرشية مستر ايروين ، وهو ليس اطلاقاً بقس ابرشية مثالي وفقاً لمعايير الكنيسة الانجيلية .

والشيء الذي لا ينسى في « آدم بيد » هو محيطها ، الحلقة الخارجية الرعوية للحياة في بروكستون التي تجرى فيها الأحداث الأخلاقية : المشاهد التي تجرى في منزل مزرعة مسز بويزر Mrs Boyser وفي الأبرشية ، الحصاد والعشاء وغيرها . هذه هي التي تدفع الأحداث الأخلاقية الداخلية وتجعل الحياة تدب

فيها . وقد نالت « الداخليات الهولندية » لآل بويزر دائما الاستحسان ، ولم يكن ممكنا أن تنال من الاستحسان أكثر مما تستحق ، اذ انها تسجل الى الأبد الايقاع اللانهائي لأحد أنواع الوجود البسيط الرتيب ، . ولا شك أن جورج اليوت كانت تستخدم ذكريات طفولتها ، ولكنه يبدو لي من المؤكد بقدر ما يمكن الجزم في مثل هذه الأمور أنها تتذكر طفولتها من خلال سكوت . وقد دار جدل لا نهاية له حول أيهما أفضل في تصويره للحديث والشخصية الريفية ، جورج اليوت أم هاردي . ولا سبيل الى الاجابة على هذا التساؤل ، ولو لسبب واحد هو أننا نواجه لهجات ميتة الآن . وعلى أية حال فيمكننا القول عن ثقة بأن أحدا في ورويكشير اليوم لا يتحدث كما تفعل مسز بويزر . ومع ذلك فان تصوير هاردي للحديث الريفى أكثر حيوية بالتأكيد من تصوير جورج اليوت . بينما تكيفه جورج اليوت وتعطيه أسلوبية . وهناك تقدير فكاهى خصيب له ، ولكنه التقدير المستمتع لانسان يسجله من الخارج ومن مركز أسمى . وتبذل جورج اليوت قصارى جهدها كي تجعل الحديث الريفى مميزا ليس لأفراد فقط وانما لجماعات معينة . وها هنا مستر ومسز بويزر وقد نشب بينهما الجدل حول هتى سوريل :

« لا ، لا » قال مستر بويزر ، « يجب ألا تكونى قاسية فى حكمك على هتى . أن الفتيات الصغيرات يشبهن الحبوب التى لم تنضج بعد ، فهى تصلح لاعداد وجبة طيبة فى المستقبل ، ولكنها ما زالت رخوة بعد . سوف ترين أن هتى سوف يستقيم حالها عندما يصير لها زوج وأطفال » .

« أنا لا أريد انقسوة على الفتاة ، فان لها أصابع ماهرة ، وهى تستطيع أن تكون ذات فائدة بما يكفى عندما تود ذلك ، وسأفتقدها فى عمل الزبد ، فان لها يدا هادئة . ولنترك ما كان يمكن عمله من أجل ابنة أخيك ، وهذا قد فعلته فعلا ، فأننى قد علمتها كل شئ يتعلق بشئون المنزل ، وقد بصرتها بواجبها كثيرا بما يكفى ، بالرغم من أننى ، والله على ما أقول شهيد ، لا أملك نفسا فائضا ، وهذا الألم الذى يمسك أنفاسى يكون فظيحا أحيانا . وأنا بحاجة الى ضعف قوتى كي أجعل الفتيات الثلاث اللائى بالمنزل يباشرن أعمالهن . ان ذلك يماثل شئ لحم على ثلاث نيران ، فمجرد أن تدهن واحدة ، اذ بالأخرى تحترق » .

ان ما يعطى حديثهما سمته المميزة هو الأخيلة التى يعمد آل بويزر الى استخدامها . ولكنها أخيلة مختلفة : فان أخيلة مستر بويزر بتشبيهاته المأخوذة من الحب غير الناضج ، هى أخيلة الفلاح : وأخيلة مسز بويزر هى أخيلة ربة البيت . ومن المؤكد أن فردية مسز بويزر تصل الى أبعد من ذلك ، ولكن كليهما يستمدان قوة من حقيقة أن حديثهما هو فى الواقع حديث نوعى :

حديث فئة خاصة من البشر يكون كل منها عضوا فردا . وقد فعل سكوت نفس الشيء مع شخصياته الريفية ، وكما حدث مع سكوت فان النتيجة هي أن مثل هذه الشخصيات تكتسب عمومية . فهي ، على نحو ما ، تصور أنماطا باقية من الحياة في المجتمع . ويعود الكثير من رسوخ إعادة خلق جورج اليوت لمشهد ورويكشير الرعوى الى هذا : فليست مسز بويزر زوجة فلاح بالغة الفردية فحسب ، فهي زوجة كل فلاح . وربما كان مرد فشل آدم بيد هو التطبيق الخاطيء لنفس التقليد . اذ تجعل جورج اليوت آدم يعبر عن نفسه عادة بلغة مهنته ، ولكن ليست وظيفته أن يقوم بتمثيل النجارين ، كما أن تشبيهاته المأخوذة من أعمال النجارة والبناء تبدو في فمه كتفاهات وأمثلة كراسات الخط .

وينقسم قصص جورج اليوت الخيالي على نحو طبيعي الى جزئين . وقد نشرت « مشاهد من الحياة الكليروسية » ، « Scenes of Clerical Life » و « آدم بيد » ، و « الطاحونة على نهر فلوس » و « سيلاس مارنر » جميعا ما بين ١٨٥٨ و ١٨٦١ . وقد كانت « رومولا » ، « Romola » ، التي نشرت بعد ذلك بثلاث سنوات ، بداية فترتها الأكثر طموحا ، والتي شملت « فيلكس هولت الراديكالي (★) » ، « Flix Holt the Radical » ١٨٦٦ ، و « مدلارش » ، « Middlemarch » ١٨٧١ و ١٨٧٢ ، و « دانييل ديروندا » ، « Daniel Deronda » ١٨٧٦ . وتبين السرعة التي كتبت بها روايات الفترة الأولى مدى خصوبة تلك النزعة الخيالية التي كانت تنهل منها . وتوحي « رومولا » ، بادراك جورج اليوت لاستنفادها لها ، كما تثبت مؤلفاتها اللاحقة أنها شعرت بضرورة الغوص الى أعماق أبعد .

وعلى أية حال ، ففي « الطاحونة على نهر فلوس » لم يكن على جورج اليوت الا أن تتذكر . وكانت نواة « آدم بيد » ، التي تبدأ أحداثها عام ١٧٩٩ ، قصة سمعتها المؤلفة من عمتها الميثودية عن زيارة قامت بها لفتاة جاهلة حكم عليها بالاعدام لقتلها وليدها الصغير . ولم يكن لـ « الطاحونة على نهر فلوس » مثل هذا الأصل . وقد لا تكون رواية سيرة ذاتية مثل « أبناء وعشاق » ، ولكن ماجي تليفير Maggie Tulliver ترتبط بـ جورج اليوت بعلاقة أوثق من أية شخصية في الرواية السابقة . والواقع أنه ليس من المبالغة في شيء القول بأن ماجي هي ماري آن ايفانز Mary Ann Evans ، التي كانت جورج اليوت عند ولادتها ، في جوهرها . وتعطى هذه العلاقة الوثيقة بين المؤلفة وبطلتها ، للرواية ، دفئا ومباشرة تفتقر اليهما « آدم بيد » . وتستمد « الطاحونة على نهر فلوس » تأثيرها وسحرها من هذا التطابق . ولم يحدث

(★) من الأحرار المتطرفين .

أبدا أن فاق ماجى كصورة تفصيلية لبلوغ فتاة سن الشباب ، فتاة تتمتع بفكر متميز وطبيعة بالغة الاتقاد ، ومقدرة قوية على الاحساس . ونحن لا نتشكك للحظة واحدة فى مقدرة هذه الفتاة الفكرية أو خاصيتها الروحية ، وتحرقها الى عالم أكبر من الفكر والمشاعر أو - ما يكاد يعيش بالفعل العاكس - تكرسها لخدمة الذات . « لم أكن أبدا أرى بالقليل من أى شئ » ، هذا ما تقوله ل « فيليب واكيم Philip Wakem » وهذا هو السبب فى أنه من الأفضل لى أن أستغنى عن السعادة الأرضية كلية . . . لم أشعر أبدا بأننى قد نلت كفايتى من الموسيقى - كنت أود أن أسمع آلات أكثر تشترك فى العزف كنت أريد الأصوات أن تكون أكثر امتلاء وعمقا . . . وهى مصورة فى خلفية يحتلها الملاك الأحرار على حافة مدينة اقليمية ، مصورة تماما فى علاقتها بوالديها ، وأخيها الذى تعبده ، وحلقة عماتها وأعمامها . وكان احساس جورج اليوت بالعالم الذى تعيد خلقه هنا أعمق من احساسها بعالم « آدم بيد » . وهو ، على نحو ما ، عالم أكثر حقيقية . ولم يحدث أبدا أن صور تمسك مجتمع اقليمى كائن من قديم ، بالقديم ، ورضاء الذاتى ، وافتقاره الى الخيال ، على نحو أفضل . وقد صورته جورج اليوت بحنو ؛ ومرح ؛ وفهم كامل .

ومع ذلك فانه يبدو لى أن تطابق جورج اليوت مع بطلتها كان أكمل من أن يسمح للرواية بأكثر من نجاح جزئى . وهى تصف طفولة ماجى على نحو رائع . وهذا هو ما يجعلنا نتقبل ولاءها لأخيها توم Tom ، اللفظ ، المتجبر . وتبدأ شكوكنا عندما تبلغ ماجى سن الشباب . لأنه من الواضح أن حمية ماجى الروحية تتسم ، فى الواقع ، بالتطرف ، كما تتسم رغبتها فى انكار الذات بالعناد المفرط . وكانت جورج اليوت نفسها تسلم بهذا من الناحية الفكرية ، لأنه واحد من وظائف فيليب واكيم ، الذى يحبها ، ان يقوم بدور موضع سر ماجى ، وهو ، جزئيا ، « صديق القارىء » ، وعمله هو أن يكشف ماجى لنفسها وللقارىء ، وأن يبين حمية مشاعرها على النحو السليم . وهكذا فعندما تسأله ماجى : « أليس من الصواب أن نستسلم كلية ، مهما كان ما قد يحرم علينا ؟ لقد وجدت سلاما عظيما فى ذلك فى السنتين أو الثلاث سنوات الأخيرة - حتى لقد وجدت سرورا فى اخضاع ارادتى » ، فهو يجيب ، كما يوده القارىء أن يفعل :

« نعم ، وأنت تسجنين نفسك فى تطرفك الضيق المخادع للذات ، وهى فقط طريقة تبغين بها الهروب من الألم باغراق أسسمى قدرات طبيعتك فى البلادة . . . أنت لست مذعنة : ولكنك تحاولين فقط تخدير نفسك » .

ولكن نقد ماجى يظل فكريا . ولا تنظر اليها خالقتها بعين النقد البتة . ويبدو هذا واضحا عندما تقع ماجى ، المخطوبة ضمنيا ل فيليب ، فى حب

ستيفن جست Stephen Guest ويستولى عليها حبه تماما . وستيفن جست مخطوب ضمنيا لابنة عمها لوسي Lucy . والموقف ضرورى لأنه يعطى ماجى الفرصة لاختيار أخلاقى . ويضعف من الموقف ، بالنسبة لنا ، ان طبيعى الاختيار كما تراه جورج اليوت يختلف نوعا عما يمكن أن يكون عليه لفتاة شابة فى ملابسات مشابهة اليوم . ولكن هذا عديم الأهمية نسبيا . المهم هو شخصية ستيفن جست والضوء الذى يلقيه موقف ماجى منه عليها .

ولقد تعرض ستيفن جست دواما للهجوم . ولقد وصفه لسلى ستيفن Leslie Stephen بأنه « مجرد قالب حلاق » . ووصفه سوينبيرن Swinburne بأنه « كلب » يوافق الضرب بالسياط تماما . وستيفن جست ، كشاب سىء الخلق نوعا ، معتز بذاته ، متفوق ، مقنع بما فيه الكفاية . وانه لما يتناسب أيضا مع سير الأمور أنه يمثل جاذبية جنسية حتى لفتاة لها مثل سمو روح ماجى . ومن الممكن أن يغويها ستيفن ، أما أن تستمر تلك الغواية فهذا أمر مختلف تماما . وهى تستمر ، ويحدث هذا لأنه يغوى جورج اليوت نفسها . وبعبارة أخرى ، فهى لا تسلم بأنها قد خلقت شابا ذا ادعاء بذى . واذا كان هذا دليلا على افتقارها الى النضج ، فهو ، فى الرواية ، لا يمكن الا أن يبدو افتقارا الى النضج من جانب ماجى ، افتقارا الى النضج لا تحس به مؤلفتها كلية . وببساطة ، فان ستيفن جست ليس كافيا لفتاة لها احساس ماجى السامى وقدرتها على التمحيص ، ويجبرنا دوره فى الرواية على التشكك فيما لو كان تقديرنا لها (ماجى) خاطئا تماما .

جورج اليوت ، اذن ، تهبط بنفسها وببطلتها ، فى المجلد الثالث من « الطاحونة على نهر فلوس » ، على نحو بالغ السوء . وهى تفسد زوايتها ، ومما يزيد الطين بلة ، أنها تمضى فى تدميرها باستخدام نهاية « تراجيدية » هوائية تماما ، فيضان نهر فلوس ، وانقاذ ماجى لأخيها الموغور الصدر عليها ، واتحادهما ثانية فى الموت . اذا كان هناك نهر فى الرواية ، فان ذلك يغرى دائما بالفيضان . ولكن جورج اليوت بالاستسلام لذلك الاغراء ، بدلا من أن تدع ماجى تحسم العماية الأخلاقية التى تجد نفسها فيها ، وتحمل عواقبها ، اختارت الطريق السهل ، وأحلت نهاية نمطية من ذخيرة القصص الخيالى الفكتورى محل الحسم الحقيقى .

واختتمت جورج اليوت هذه الفترة الأولى من حياتها الأدبية بمؤلف لا يقل اكتمالا عن أية قصة خيالية نثرية فى الأدب الانجليزى ، وذلك رغما عن بساطته . و « سيلاس مارنر » معجزة صغيرة . قصة نساج من المنشقين ، يخونه صديقه ، ويتهم بالسرقة ، ويفقد الفتاة التى كان يزعم الزواج منها ، وينفى الى مقاطعة ريفية نائية ويصبح شحيحا ، ويسرق ذهبه ، ويخلصه عشوره على طفلة ذهبية الشعر وتبنيه لها ويعود به الى المشاركة الانسانية :

كانت جورج اليوت هي الروائية الوحيدة التي تستطيع النجاح في معالجة مثل هذا الموضوع في عصرها ، وما كان أى روائي له خطره ، منذ عصرها ، ليجسر على محاولته . والموضوع سحر قصص الجنيات ورسوخ عالم خيالى مكتمل الخلق . ولا يكاد المرء يعرف أيهما أخلق بالاعجاب : صدق مشاعر جورج اليوت أم مهارتها الأدبية الفائقة . وهما ، بطبيعة الحال ، ليسا منفصلين : فهي تعبر عن صدق مشاعرها بواسطة مهارتها الأدبية ، وطريقة معالجتها لمارنر هي دليل من دلالات مهارتها . ومارنر هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، والكز ظهوره فى الكتاب لا يأخذ طابع الاستمرار أبدا ، فهو يظل بمنأى عن المسرح أكثر نرجعا مما يبقى عليه ، وتبلغ عادية المشهد الذى يمثل خلفيته حدا نراه معه دائما على نحوين منفصلين فى آن واحد : كشخصية مؤسسية وهذا هو فى حقيقته ، وما تصوره عليه جورج اليوت ، وكمخلوق غريب أساسا ، أجنبى ، كما يبدو للقرويين . وتعبر الأحاديث الرائعة التى تدور فى « حانة رينبو » ، والتى تشمل أجمل الصور التى رسمتها جورج اليوت للشخصيات الريفية وأجمل فكاهاتها ، عن معيار الحياة فى الرواية . ويظل مارنر دائما على هامش هذه الحياة ، وهو يظل ، بمفهوم ما ، هامشيا بالنسبة لنا حتى يعود فى النهاية ليتخذ مكانه ثانية بين البشر . و « سيلاس مارنر » اذا هى رواية خلاص ، ولكنه ليس خلاص مارنر بمفرده ، اذ ان الرواية تقوم على أفعال مزدوجة ، من جانب مارنر والشريف الشاب جودفرى كاس Godfrey Cass ، يلعب فيهما مارنر دور المحرك العقوى .

و « سيلاس مارنر » هى أقرب الروايات الى طابع وردسورث ، اذ تشبه فى تأثيرها واحساسها بالورع ازاء الطبيعة قصائد مثل « سيمون لى » Simon Lee و « الولد الأبله » The Idiot Boy و « ميكى » Michael و « العزم والاستقلال » Resolution and Independence .

والرواية الوحيدة الناجحة من روايات فترتها الثانية هى « مدمارش » . وقد أجمع الكل على أن « رومولا » ، روايتها التى تدور حول فلورنسا فى عصر النهضة ، كانت سقطة : فهى بتوجيهها اهتمامها الى ايطاليا القرن الخامس عشر قد عزلت نفسها عما كان المصدر الرئيسى لمقدرتها كروائية ، التأمل المحب المتقبل ل وورويكشير أوليات القرن التاسع عشر وسكانها . وكانت تعتمد ، شأنها فى ذلك شأن وردسورث أو هاردى ، لتغطية مجالها فى الخلق تغطية كاملة ، على مكان معين فى زمان معين . وكان عليها فى « رومولا » أن تتركز على فكرها على نحو مفرط . ولقد كان فكرا هائلا ، ولكن الروايات العظيمة ليست نتاج الفكر وحده ، وهناك مع جورج اليوت خاصة ، فيما عدا فى أعظم نتاجها ، صدام بين الفكر والخيال .

وليس هذا أقل وضوحاً في « فيلكس هولت الراديكالي » ، وذلك رغماً عن أنها لم تمنّ بنفس الفشل الذي منيت به « رومولا » . وكان من المحتم أن يمتنى الرواية بالفشل وذلك نظراً للحبكة التي أثقلت جورج اليوت بها كاهلها ، أن حبكة تقوم على التفصيلات الدقيقة للقانون ، تكفى ، في ذاتها ، لجعل الرواية عرضاً لحالة خاصة أكثر منها موضوعاً عاماً . والواقع أن حبكة « فيلكس هولت » لم تكن أبداً مثار اهتمام أى قارئ . ويثير هولت نفسه الملل ، ويحدث ذلك عن غير رغبة من القارئ ، لأنه شخصية مشوقة في جوهره . وعلى أية حال ، فهى لا تترك له الفرصة أبداً لتوضيح نفسه تماماً . وهى ترسى ، بدلاً من ذلك ، وجهة نظر ، وهى وجهة نظر قيمة : أن حق الرجل العامل في التصويت لن يجدى فتيلاً ما لم يملك المقدرة على استخدامه بحكمة . ولكن هذا لم يعد جديداً تماماً ، ولم يكن كذلك عندما كانت جورج اليوت تكتب . ويظل فيلكس هولت في الواقع موقفاً جامداً ، كما يبدو واضحاً إذا ما قارناه بأمة السخيفة ، التى تدب فيها الحياة من أول شكوى تضج بها .

والإثارة في « فيلكس هولت » متقطعة ، ولكنها ، عند الإحساس بها ، إثارة حقيقية ، ومن نوع لا تختبره عادة في القصص الخيالي . وليس هناك في أدبنا سوى القليل من الشخصيات الأكثر صدقاً أو تأثيراً من ، على سبيل المثال ، مستر ليون Mr. Lyon ، راعى الكنيسة المنشق (من المنشقين) : وهو مثال رائع لفهم جورج اليوت البديهي للحماس الروحي والفكرى . وعندما نقرأ عن علاقة أثر ليون Esther Lyon بـ فيلكس ، نرى كيف أن جورج اليوت تدخل وتملاً منطقة من التجربة لم تكن عادة تلقى سوى التجاهل من الروائيين : التطلع الانساني ، الذى يتسم بالبساطة والدوام ، الى الخير . وعندما تكتب عن أثر :

« سمعت الأبواب تغلق من خلفه ، وشعرت بالحرية فى أن تكون تعسة . وبكت بمرارة . لو أنها تزوجت من فيلكس هولت ، لأمكن أن تكون امرأة صالحة . ولم يكن لديها أية ثقة فى أنها سوف تكون امرأة صالحة بدونه أبداً »

فنحن ندرك أنها قد بينت لنا جانباً من جوانب الحب التى تلقى اعراضاً عاماً ولكنه يؤثر فينا هنا بصدقه ذاته .

ولكن أعظم شخصيات « فيلكس هولت » هى مسز ترانسوم Mrs. Transome التى يجد فيها اهتمام جورج اليوت الدائم بتأثير أعمال الفرد الماضية عليه تعبيراً عنيفاً . كانت مسز ترانسوم قد تردت فى مهاوى الزلل قبل أن تبدأ أحداث الكتاب بزمان طويل . وهى تمثل أمامنا فى الحال وعلى نحو مسرحى كتجسيد للحياة الضائعة ، التى ضاعت لأنها أسلمت نفسها لخطيئة لا تستطيع تنكب

عواقبها وتشكل معرفتها بها كل وجودها . والندم الخفى يهرأها مثل السرطان وقد ساهم كل فهم جورج اليوت العنيف للآثار التى تخلفها الخطيئة على الشخصية فى تصويرها . وهى ، باستثناء جوندولن هارلث Gwendolen Harleth أقوى رموز خالقتها لكآبة ومرارة اليأس ، والاحساس بالذنب الذى يأكل صاحبه .

وتبين شخصية مسز ترانسوم كيف زادت رؤيا جورج اليوت للمصير الانسانى سوادا وعمقا وحدة فى الفترة الثانية من مؤلفاتها . ولكن هذه الرؤيا الحادة للسقوط الذاتى (السقوط الذى يرجع لأسباب أو أخطاء ذاتية) ، تلقت ، فيما عدا فى « مدلارش » ، اذا حكمنا على كل رواية من رواياتها ككل ، تعبيرا خاطئا . ويصيب كتابها الأخير « دانييل ديروندا » نجاحا كما يمنى بفشل يشبهان تماما ما حدث فى « فليكس هولت » ولأسباب مماثلة . وعيوبها بالغ الوضوح : انه الصدام بين شخصية جوندولن هارلث التى أضمرها خيال جورج اليوت والأحداث التى تحتل منها مكان الصدارة من ناحية ، والدفاع الفكرى الملق عن الصهيونية من ناحية أخرى . وهذا الأخير دعاوى خالصة . وقد اتضح أن الصهيونية تختلف فى الواقع عن كل ما ذهب اليه خيال جورج اليوت . وتجعل حقيقة وجود صهيونية حقيقية ودولة صهيونية حقيقية نضعهما موضع المقارنة مع خيالاتها – تجعلها أقل اقناعا . ولكن جوندولن هارلث لا تقل اقناعا اليوم عنها فيما مضى . وهى خلق رائع ، لا يقل عظمة عن أى خلق فى أدبنا ، وهى نتاج مقدرة خيالية خالصة . وهى لا تشبه جورج اليوت فى شيء ، كما قد يقال بانصاف أن ماجى تليفردودوروثا بروك تشبهانها . فهى باردة ، متجبرة ، تحسب لكل شيء حسابه ، وعنيدة ، بينما تتسم ماجى ودوروثا بالحماس ، والانفعال ، والتضحية بالذات . فهى فى الواقع أقرب كثيرا الى مسز ترانسوم ، وينزل بها الانتقام على نحو محتوم فى شكل زواجها من جراند كورث Grandcourt واعتقادها أنها مسئولة عن وفاته . وقد صورتها جورج اليوت بكافة تعقيداتها . وهى ليست مجرد روزاموند فنسى Rosamond Vincy من الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة . فهى رمز رائع للتضحية لآلهة زائفة وعواقبها ، وهى رائعة بسبب عظم قوامها وتركيب (تعقيد) دوافعها . وسوف تضيف هذه التشويق على « دانييل ديروندا » على الدوام .

وتبقى هناك « مدلارش » . وقد أصبح من المعتاد الهمس باسم « تولستوى » كلما ورد ذكر هذه الرواية العظيمة وأن نتحدث عن « حرب وسلام » اقليمية . ولم تكن جورج اليوت تولستوى ، وقد ألقى تولستوى ، دون مجهود ، الضوء على مناطق كاملة من التجربة كانت خارجة تماما عن معرفتها . وكان جزءا من عبقريتها كما تبين « مدلارش » على نحو أكثر وضوحا من أى من رواياتها ، موهبة تحليلية تختلف تماما عن موهبته . ومع ذلك فان الإشارة ، التى تكاد

أن تكون حتمية ، الى « الحرب والسلام » تبين سعة مجال « مدلارش » . وعى
تخلق فيها مجتمعا اقليميا أوسع مدى من أى مجتمع خلقتة من قبل ، مجتمع
كوفنترى وضواحيها الريفية فى السنوات السابقة تماما لقانون الاصلاح الأول
عام ١٨٣٢ . وهى أكثر رواياتها شمولا وأكثرها نجاحا . فقد استطاعت فيها ،
وهو ما لم تستطعه فى أى مكان آخر الا فى نطاق بالغ الضيق فى « سيلاس
مارنر » ، أن توحد كل أجزائها فى كل . و « مدلارش » ، من بين أشياء
أخرى ، مؤلف جميل . وذلك بالرغم من حقيقة أنها مبنية من أربع حكايات
رئيسية : قصة دورور ثابروك Dorothea Brooke ، وقصة زواج
ليدجات ، وسيرة ماري جارث ، وسقوط بولستروود Bulstrode
صاحب المصرف . وترتبط كل هذه بعضها ببعض دون عناء ، ولكل منها فى
الواقع مراكز اهتمام ثانوية تابعة . وهى جميعا تكون شبكة تشتمل على كل
الحياة وحركة الفكر والأحداث فى مدينة اقليمية .

ومع ذلك فان حبكتين من بين الحكايات ، اللتين تدوران حول دوروثا
وليدجات ، أكثر أهمية من الأخرتين بمعنى أنه لا يمكن تصور الرواية بدونهما .
ومن بين هاتين ، تحتل قصة دوروثا المكان الأول ، وذلك ببساطة لأن دوروثا
تشغل مكان الصدارة من اضممار جورج اليوت . فهى أعظم وأقرب شخصية الى
البطولى (الملحمى) . والشئ الذى يثير العجب هو أننا لا نعد ما تطلبه جورج
اليوت لها متسما بالتطرف . فقد كانت جورج اليوت ، فى « مدلارش » تسبر
غور المطامح الانسانية ، وخاصة التطاع الى الخدمة والاصلاح ، من جانبين .
هناك الدور الذى يلعبه الانسان الفرد نفسه ، بكل ما فيه من ضعف ، ومعرفته
الناقصة بنفسه ، وضبط النفس ، فى تحقيقها ، وهناك الحدود التى يفرضها
المجتمع الذى يولد فيه . وتأخذ دوروثا مكان الصدارة من هذين الجانبين على
نحو لا يحدث مع ليدجات ، ليس هذا فقط لما أضمرتها جورج اليوت به من
انفعال وانما أيضا بسبب عظمة الاضممار . وتقول جورج اليوت عن سانت
تريزا St. Theresa فى مقدمة الرواية : « تلك المرأة الأسبانية التى عاشت
منذ ثلاثمائة عام مضت ، لم تكن بالتأكيد آخر امرأة من نوعها . لقد ولدت
الكثيرات من مثيلات تريزا اللائى لم يجدن معبرا لأنفسهن فى حياة ملحمية
ذات عرض مستمر للأعمال التى يدوى صداها فى الآفاق ، وربما حياة مليئة
بالأخطاء فقط ، نتاج عظمة روحية معينة لا تتعادل مع ضالة الفرصة المتاحة » .

فهى ترى دوروثا على أنها سانت تريزا ولدت فى المكان الذى لا يناسبها .
وهى ، فى الواقع ، صورة فخيمة من ماجى تليفير ، ماجى تليفير تحيط بها مزايا
المركز الاجتماعى من ثروة واستقلال الرأى . وقد عادت عليها هذه ، على
محمل ، بالدمار ، لأن المرء لا يستطيع الا الاعتقاد بأنها قد سكرت بنشوة

عظمة تطنعاتها . وانه لنقد صادق لتصوير جورج اليوت لها أن تحمسها للتضحية بالذات ، وما يكاد يكون تحرقها لخدمة السامى أينما وجدته ، كثيرا ما يبدو للقارئ الحديث عجرفة روحية ، الاعتزاز بالبرار بالذات . وهى مخدوعة الى حد ما ، فان حدة رؤيتها تعميها عما يقع خارج المنطقة التى تضيئها هذه الرؤيا . وكما تقول جورج اليوت : « لقد بث كل انفعالات دوروثا فكر يناضل من أجل تحقيق حياة مثالية . لقد أضاء بها طفولتها المتألقة أول شيء جاء فى مستواه ، لقد زادت أحداث العصر الصغيرة تلك التى كانت قد أثارت سخطها على ظروف حياتها الحقيقية - زادت من حدة الباعث الذى حول الرغبة الى عزم » .

وأول شيء جاء فى مستواها هو العالم مستر كازوبون Mr. Casaubon ويسمو به حبها للمثال ، وأنه لجزء من سخرية مصيرها أنها لا ترى حقيقته وانما تراها شخصيات يعوزها الادراك نسبيا مثل سير جيمس تشيتام Sir James Chettam ومسز كاد والادر Mrs. Cadwallader ، وهما شخصان ليست لهما مطامح عريضة ولا يتمتعان ببصيرة نافذة ولكنهما راضيان فقط بأداء واجباتهما وفقا للمراكز التى يجدان نفسيهما فيها . وتعلق مسز كاد والادر ، « انها تقول أنه انسان عظيم . تجويف كبير لتصلصل فيه حبات البازلاء المجففة ! » وهى ليست على حق تماما ، ولكنها تقريبا كذلك . وتبدو أوهام دوروثا ، بعد الزواج من مستر كازوبون ، أمرا محتوما ومريرا ، وكازوبون واحد من أعظم انجازات جورج اليوت ، ومن الصعب أن نجد أى روائى انجليزى آخر كان يستطيع ، بعد اضماره له ، أن يرسمه على هذا النحو الحالى من الأخطاء . ولم يحدث أبدا أن جاء تصوير التعالية الجافة على نحو أكثر تدميرا . وتربطه أوجه شبه واضحة بـ مسز ترانسوم . وهو ، مثلها آكذوبة حية ، لا يجسر على التصريح بمعرفته بها ، ولكنها تطارده دون توقف . وتنبعث ذات غيرته من دوروثا من تخوفه أن تكون قد نفذت الى سره لأن كتابه العظيم الذى أصبح سبب وجوده فى نظره وفى نظر دوروثا والعالم . كان ، كما يعرف هو ، عملا لا أهمية له .

وكازوبون شخصية مرعبة يطارده الاحساس (بتفاهته) . وقد كان فهم جورج اليوت له وشفقتها عليه من العظم بحيث يعيش على مستو فخيم . وهو أيضا - وهى تكاد تجعلنا نحس بذلك رغما عن ارادتنا - يملك فى داخله « عظمة روحية معينة » ، ولكنها عظمة « لا تتناسب مع ضالة الفرصة » ونحن لا نستطيع ، أكثر مما نستطيع مع دوروثا ، أن ندعوه شخصية تراجيدية . ومع ذلك فهو ، مثل دوروثا ، يخلف فينا الانطباع بأنه مخلوق قادر على مكابدة المأساة ، ويحرك احساسنا بالضياح الذى يشكل وجوده شفقتنا .

وفى شكل الرواية ككل تتوازن شخصية دوروثا مع شخصية ليدجات . وهو ، بالرغم من أهميته ، شخصية أقل ، وصورة أصغر . وهو لا يترك فينا

الانطباع بأنه مخلوق قادر على معاناة المأساة . وتعلق جورج اليوت قائلة أنه « من بين جماهير الرجال الذين بلغوا أواسط العمر الذاهبين الى أعمالهم وفقا لروتين يومي رسم لهم على نحو ما حدث مع رباط العنق الذي يرتدونه ، هناك دائما عدد وفير من الرجال كان ينتوون يوما أن يشكلوا أفعالهم وأن يغيروا العالم قليلا ، والطبيب الشاب ليدجات واحد من هؤلاء . فهو طموح ، والواقع أنه استقر في مدمارش بدافع من طموحه : « ذهب للدراسة في باريس وهو عازم على أن يستقر ، عندما يؤوب الى بلده ، في مدينة اقليمية ويمارس عمله كطبيب عام ، وأن يقاوم الفضل غير المعقول بين المعرفة الطبية والجراحية لصالح مطالبه العلمية الذاتية ، ولصالح التقدم العام أيضا : فهو سينأى عن مجال المؤامرات ، والأحقاد ، والتزلف الاجتماعي في لندن ، ويحقق شهرة ، مهما كان من بطة ذلك ، على نحو ما فعل جنر Jenner ، بقيمة عمله المستقل ، » .

ويبدو ليدجات ، بفوزه بمساندة بولستروود ، صاحب المصرف المحب لخير البشر ، والذي يشيد مستشفى جديدا ، على الطريق لتحقيق مطامحه . ولكنه يفشل ، ومرد الفشل جزئيا اليه هو نفسه ، وجزئيا الى ذات الظروف الاقليمية التي كان قد اختار الاستقرار فيها . وبقدر ما يتعلق الأمر بالرجل نفسه ، فإن به ما تدعوه جورج اليوت « لطح (جمع لطحه) العادية » . وانها « لطح العادية » تلك ، وهذا الانفصام في جمال نسيجه ، التي تنتهي به الى الزواج من روزا موند فنسى ، تلك الصورة الخيالية الرائعة للتقبل المغتر بذاته لمفهوم وضع للسلوك الاجتماعي . وروزا موند تتمسك بصلاية بفكرتها عن حقوقها . ولكن خياب مطامح ليدجات لا يرجع اطلاقا كلية الى « لطح العادية » التي يرمز لها زواجه المدمر . فهي تنبعث تماما بنفس القدر من حياة مدمارش نفسها ، بأحقادها ومؤامراتها المهيئة ، ومتضاداتها السياسية ، وربما فوق كل شيء ، من اشتراكه مع بولستروود . فهي ، بعبارة أخرى ، تنبعث جزئيا من طبيعة الأشياء .

واذا أخذنا دوروثا وليدجات على أنهما محورا « مدمارش » ، ففيما بينهما . وفيما حولهما ، وحول الحبكتين الرئيسيتين الأخرتين ، تتجمع مجموعة من الشخصيات في كبر وتنوع أية مجموعة موجودة في أية رواية انجليزية . وهناك جوانب فشل بطبيعة الحال . اذ ان بولستروود صورة مدهشة لجانب من جوانب الحركة الانجيلية ، وعلاقتها بالرأسمالية والتأثير الاجتماعي والسياسي ، ولكن الجريمة التي تهرأ قلب بولستروود تبلغ حدا من الميلودرامية لا تلائم معه السياق الذي ترد فيه وهي لا تقنعنا بنفس القدر . ثم تنزع عائلة جارت Garth الى أن تعاني من رتابة الصلاح . ومع ذلك فإن رواق الشخصيات رواق رائع وأعضاؤه من الكثرة بحيث يصعب التنويه اليهم . ويمكننا فقط أن نسوق كأمثلة لهم أعضاء يمثلونهم ، أخت دوروثا ، سليا Celia ، وزوجها سير

جيمس ، ومستر بروك ، وتلك الشخصية الفكاهية الرائعة مستر ترومبول Mr. Trumbull ، الدلال (منظم المزايدات) الذى يثير دهشتنا كلما ظهر .

وعلى أية حال ، فان جورج اليوت تصيب فشلا فى جانب واحد من جوانب الصورة . تلك هى شخصية لاديسلو Ladislaw . وفشلها هنا شبيه بفشلها مع ستيفن جست . اذ ان كلا من جورج اليوت وبطلتها تريان فيه صفات لم ينجح أى قارئ فى ادراكها . ومن الواضح أنها كانت تعنى أن تجعله ممثلا للروح التحررية ، ودوره هنا شبيه بدور فيليب واكيم . فهو ، فيما يتعلق بدوروثا ، معبر عن الفهم السليم . وهو عندما يقول لـ دوروثا : « ان أفضل ورع هو أن تستمتعى - عندما تستطيعين ذلك فليس من المجدى فى شىء تهتمى بالعالم كله ، فانك تهتمين بالعالم فعلا عندما تشعرين بالمتعة . فى الفن أو أى شىء آخر . وهل تريدان تحويل كل الشباب الى كورس تراجيدى ، يندب ويصدر أحكاما آيينية (أخلاقية) عن التعاسة ؟ » فمن الواضح أنه يتحدث بلسان جورج اليوت نفسها ، ويعزف ، على نحو عرضى ، نغمة نادرا ما نسمعها فى مؤلفاتها . ولكنه ، كعاشق وزوج لـ دوروثا ، غير كاف كلية ، نتاج ، كما لا نملك الا أن نعتقد ، خيالات أحلام مؤلفته .

وتبدو جورج اليوت كأعظم ما تكون فى « مدمارش » . ولا تظهر جميع خواصها فيها ، اذ ينقصها سحر الجزء الأول من « الطاحونة » على نهر فلوس ، و « سيلاس مارنر » ، كما تتعرض الفكاهة لضبط أكثر قسوة . ولكنها تعبر ، وهو ما لا يحدث مع الكتب السابقة ، عن خبرة كاملة بالحياة ، الخبرة بأوسع مدلولاتها ، خيالية وفكرية على حد سواء . والنظرة الى الحياة التى تعبر عنها نظرة قانطة ، لا يمكن قبلها تقبلا كاملا : فنحن نفقد الكثير مما له قيمته اذا نظرنا الى الحياة ، كما تتصورها جورج اليوت ، على أنها ، فى المقام الأول ، ملعب رياضى لممارسة القدرات الأخلاقية .

وربما كان معنى هذا أن على جورج اليوت أن تدفع ثمن حماسها . ويقول المرء أنه (حماسها) مبالغ فيه ، ومع ذلك ، فانه بامتزاجه بخيالها الرائع ومقدرتها الفكرية ، قد جعل منها روائية عظيمة . وكان معنى ذلك أن نظرتها للحياة كانت تتسم بالشمول وتنسج لكل تنويع من تنويعات التجربة التى عرفتتها . كما أنها ، مثل أية عقيدة دينية يتمسك بها المرء بغيرة ، قد جعلت لكل تصرف من تصرفات شخصياتها أهمية . ورغما عن « لا أدريتها » ، فليس من المغالاة فى شىء القول بأنها ، وفقا لهذا المفهوم ، روائية دينية ، كما هو الحال مع بانيان ، أو مورياك اليوم . وكنتيجة لهذا ، فان الشخصيات فى رواياتها تحقق أهمية جديدة ، تقريبا كما لو كانت سعادتها الأبدية معلقة دائما فى الميزان . واحدى دلالات هذه الأهمية الجديدة للشخصيات هى تحليلها القاسى

المدقق لها : فعندما نلقى دوروثا ، وكازويون ، وليدجات ، ندرك أن اكتمال وحدة تحليلها هما تماما ما يخلقناها . وهذا شيء جديد في القصة الخيالية الانجليزية ، كان مقدرا للروائيين اللاحقين من أمثال جسنج ، وهنرى جيمس ، وكونراد ، ولورنس ، أن يأخذوه عنها . وفي هذا تماما ، في الواقع ، تكمن حدائتها الأساسية .

٢

كتب شلي Shelley « ان التفرقة بين الشعراء وكتاب النثر خطأ شائع » ، وكان يرى أن أفلاطون Plato ، وبيكون Bacon وروسو ، ما هم الا شعراء ، لأن استهواءهم كان ، في المقام الأول ، للخيال . وبهذا المفهوم يمكن اعتبار كل الروائيين شعراء . ومع ذلك فمن الواضح أن المسرة التي تدخلها قراءتنا لجين أوستن على نفوسنا ، على سبيل المثال ، ليست من نوع المسرة التي نتوقعها عادة من الشعر . وقد ميز ماثيو أرنولد ، كواحد من أساسيات الشعر ، ما أسماه « السحر الطبيعي » ، الذي يكون التعرف عليه طريقة من طرق ، وربما كانت ، في المقام الأخير ، الطريقة الوحيدة ، التي تعرف عن طريقها أن مؤلفا ما مؤلف شعري . ونحن لا نجد ذلك في جين أوستن . فهي تمتعنا ، وتدخل السرور على نفوسنا بصدق ادراكها وتمحيصها ، وصحة ودقة تصويرها للشخصية في المجتمع داخل الحدود التي نصبتها لنفسها . ولكننا لا نجد فيها دهشة السحر ، وميض الكشف الذي نرى على ضوئه شيئا ندرك جدته . وان الاحساس بالجدة هو الذي يولد الدهشة . ونحن نجد هذا على نحو متكرر في ديكنز ، في الشخصيات الفردية والتأثير العام . وهو يختلف في هذا عن كل معاصريه الآخرين باستثناء اميل برونتي ، ونحن لا نجد مندوحة من وصفه بالشاعرية - شاعري على نحو لا يحدث مع ثاكري ، أو ثرولوب ، أو جورج اليوت .

ولا ترجع شاعرية ديكنز الى أي استخدام خاص للغة ، وانما بفضل حدة احساسه وادراكه للعلاقات التي تقع تحت مستوى الوعي . وهو رمزي ، ومؤلفاته شاعرية الأحلام . وعلى أية حال ، فعندما كتب فلوبيرت الى لويزي كولت Louise Colet عن تطلعه الى « اعطاء النثر ايقاع الشعر » ، والكتابة عن الحياة العادية كما تكتب الملاحم ، فقد كان يعنى تماما ما يقول . فقد كان اهتمامه منصبا على الكلمات ، وكان يستهدف اعطاء فقرة النثر

نسيج ودقة الشعر الكلاسي ، كان يريد أن يدخل الى النثر « الخاصة التي
ينفرد بها الشعر ، كما عرفها كوليردج : « خاصة استثارة اهتمام معادل
أكثر استمرارا مما تستهدفه لغة النثر ، أحيانا اذن يظهر الشعر في
الروايات في حدة رؤيا الروائي ، كما في ديكنز ، وعلى نحو يختلف نوعا ،
في هاردي . ويظهر أحيانا في استخدامه للغة ، التي بالرغم من انها لا تتبع
الشكل التقليدي للشعر ، تمكنه من التعبير في شخصياته عن لحظات وعلى عامة
لم تكن حتى ذلك الوقت تجد تعبيرا عنها سوى في الشعر . ونحن نجد أمثلة
على هذين في ميريدث .

ولكن ميريدث كان أيضا شاعرا بالمفهوم الفني للكلمة ، وسواء كنا
نعده شاعرا في المقام الأول وروائيا في المقام الثاني أم العكس ، فان قصصه
الخيالي يعيش في اطار مؤلفاته الكبيرة ككل .

وكانت روايات ميريدث ، بالنسبة له ، مجرد شكل واحد من الأشكال
التي اتخذها شعره . ولا تلقى مؤلفاته اليوم نفس التقدير الهائل الذي كانت
تلقاه في مطلع القرن . وعلى أية حال ، فعندما ينظر المرء الى قصصه الخيالي ككل ،
يبدو من الأرجح ألا يدوم خسوف ميريدث الحالي طويلا . وأسباب هذا الخسوف
واضحة بما فيه الكفاية . اذ ان فلسفته لم تحتل طويلا . ويحتوى البيتان
التاليان على جوهر هذه الفلسفة :

في ذلك الصدر الذي يحمل الزهرة ،

هل ساسقط مرتعبدا ؟

وقد ربط نفسه بروح الثورة كما كان يتخيلها ، ويمكن أن ندرك ما أدخله
من سرور حتى سرق « التطور الخالق » « Creative Evolution » لـ شو
Shaw ، جزءا كبيرا من تأثيره الذي يشبه الرعد . ولا بد أنه في
أسلوبه واتجاهه على حد سواء كان يبدو أشبه بـ كارليل متأخر ، وان يكن
كارليل متسما بالتفاؤل ، يقول « بلى » للحياة ليس كأمر مطلق وانما بدافع من
فيض روحه الخالص . ولكن اليوم ، يبدو تعليق أ . م . فورستر المدمر عن
موقفه ، « تمثل المقاطعات القريبة من لندن على انها الكون » ، اجمالا دقيقا .
كما أن نشره أبعد ما يكون عن مفهومنا الحالي لمكونات الأسلوب الجيد .
وهو في أسوأ حالاته ، تيوتوني (★) على نحو منفر وبذئ ، وفي أحسن
حالاته ، الا عندما يمتزج بالشعر ، فهو مفرط في المعية ، يثير فرط استخدامه

(★) تيوتوني : Teutonic : نسبة الى الشعوب الألمانية .

للأقوال الأدبية والاستعارات السقم . فهو يثير الحيرة ، ولما كان يثير الحيرة ، فهو يرهق الفكر .

ولكن هناك سببا آخر لما يلقاه اليوم من اهمال . فنحن نتناوله بالطريقة الخاطئة . فنحن نبحث عن تصوير الحياة الاجتماعية الذي نجده في ثاكري ، وترولوب وجورج اليوت ، وهنرى جيمس ، وجسنج ، اذا اكتفينا بذكر معاصريه الأقربين ، ولا نجد ذلك عنده ، حتى عندما نشك في أن ذلك تماما هو ما يستهدفه . وليس الخطأ خطأنا كلية . ففي مقاله الشهير « فكرة الكوميديا » The Idea of Comedy يعيد بسط المفهوم الكلاسي للكوميديا ، وعندما نقراء ، نتوقع من ميريدث ، بطبيعة الحال ، أن يقوم في قصصه الخيالي بتصوير فهم المشهد الاجتماعي الذي يتميز به جونسون وكونجريرف . ولكننا لا نعثر له على أثر البتة . ويفيض في مقاله في الحديث عن المجتمع ، ولكن ليس هناك مجتمع بالغ الاقناع في كتبه ، وغالبا ما يكون هناك ، اذا كنا نبحث عن تصوير للمجتمع والسلوك التقليدي ، شيء شبيه بنزوانية عامدة .

فلنتناول الرواية التي تعد من بعض الجوانب أقل رواياته ميريدثية ، « مغامرات هارى ريتشموند » The Adventures of Harry Richmond (١٨٧١) . هناك فيها مدينية واضحة ل فيلدنج ، وبما أن المفروض أن هارى ريتشموند نفسه هو الذى قام بكتابتها بضمير المتكلم ، فهي تبدو أكثر طبيعية وبالتالى أكثر تقليدية من حيث الأسلوب من معظم مؤلفاته . ويأتى الفصل المدهش « تمثال القنة البحرية » بعد الثلث الأول من الرواية . فقد ذهب هارى لزيارة والده ريتشموند روى فى بلاط امارة ألمانية صغيرة ، وأثناء بحثه عنه يشاهد أمير إبينولزن Prince of Eppenwelen وهو يزيع الستار عن تمثال سلفة الأمير البرخت ولجيمث Albrecht Wohlgenuth

« كان التمثال فخيفا - وكان الجواد وراكبه من برونز جديد صقلته أشعة الشمس . . . ولمعت أمامنا رقبة الجواد وهو يضرب الأرض بقدمه الأمامية ، بعد أن شد زمامه لتوه . وعرفناه ، لقد كان جوادا شجاعا . ولكن شخصية الأمير البرخت هي التي كانت تتسم بالروعة البالغة . كانت الشخصيات المنحوتة فوق ظهور الخيل دائما تثير ضحكى . ولكن هذه أثارت فى احساسا بالرهبة . كان المارشال يرد على تحية جيشه بعد نصر كبير أحرزه على الأتراك . كان يجلس منتصباً ، محنياً رأسه على نحو غير ملحوظ وان يكن على نحو مؤثر فى توافق مع انحناءة رقبة جواده ، وطوح بعصاه فى الهواء فى امتثال معتز بالشرف الذى كان جنوده يغدقونه عليه . وذكرتنى قبعتة المثلثة الأركان المصنوعة من المخرمات (النسيج المخرم) ، وشعره المستعار الموج ، وعباءته الثقيلة المحكمة ، وحذاؤه الطويل ، ب الأمير يوجين Prince Eugene ولم يكن للأمير يوجين ،

ولا ل مالبورو Malborough ، مثل هذا المظهر العسكري ، أو مثل وجه هذا المحارب النبيل العجوز الذي يفيض بالحيوية . وكانت رائحة المعركة تفوح من الملامح البرونزية .

ويستمر الاحتفال ، ويقراً شاعر أنشودة ، ثم يحملق هارى فى هذه التحفة ، وفجأة : « تحول رأس التمثال من ناحية تمبل Temple تجاهى وتدفقت العينان ، اللتان كانتا منذ لحظة مضت عينين مشقوقتين خاملتين ، بالحيوية . وتركزتا على . ولم استطع التنفس . وكان صدره يخفق ، وكانت كلتا اليدان البرونزيتان تستقران على صدره .

« رتشموند ! يابنى ! رتش ! هارى رتشموند ! رتشموند روى ! » كان ذلك ما تفوه به التمثال .

لم يكن التمثال سوى رتشموند روى نفسه وقد أعد لهذه المناسبة ، وقد أفسد وجود ابنه الخدعة التى أحكم اعدادها .

واذا فحصنا المشهد من الناحية الأدبية وعائناه فى سياق رواية واقعية تقريبا ، لبدا منافيا للعقل . ولكنه لن يكون منافيا للعقل فى ملهاة شاكسبير أو مسرحيات شو ، وهذا يشير الى طبيعة فن ميريدث . فهو الى حد ما ، الى حد ما فقط ، حالم . وقد تكون خلفية قصصه وأحداثها غير معقولة ، رسمت دون اعتبار للمعقولية . ولكن الشخصيات التى تشغل الأمامية ، كما فى كوميديا شاكسبير ، حقيقية، بما فيه الكفاية . وقد دعا ستيفنسون Stevenson وهو معجب حمس ، النظرة الى الحياة التى عبر عنها على هذا النحو ، « الفكاهى الرومانسى » ، والعبارة صادقة بما فيه الكفاية . وفى نفس الخطاب الذى أرسله الى و. هنى W. E. Henley ، الذى يصف فيه نظرتة هو (ستيفنسون) للحياة وقت الكتابة ويسوق مؤلفات ميريدث كمثال لها ، ترد جملة عاجلة يجمل فيها الكثير من أفضل ما فى ميريدث : « انى أرى أن هذه هى الأشياء المناسبة ، الجمال وقد مسته لمسات من الجنس والضحك ، والجمال الذى تمثل أرض الله خلفيته . »

والواقع أن المشهد الذى تدب فيه الحياة فى التمثال لا يتنافى مع العقل فى « هارى رتشموند » . بل أن له تأثيرا شعريا حقيقيا ، لأنه يرمز للحقيقة عن ريتشموند روى على نحو لم تكن الواقعية بمستطاعة عمله . اذ أن روى . بحكم طبيعته ذاتها ، شخصية أكبر من الحياة ، وينقل ميريدث ذلك بواسطة ابتكاريته الشعرية فى نفس الوقت الذى يجعله فيه ممكن التصديق . وقد كان خيال ميريدث ، بالرغم من أنه يشوه الروايات عندما ننظر اليها على أنها مجلى (بانوراما) للمجتمع ، فى خدمة أغراضه ، فى تحرير وكشف شخصياته

فى لحظات بالغة الأهمية فى حياتها . وكما كتب هو نفسه : « لقد كانت طريقتى دواما هى أن أعد قرائى لعرض حاسم للشخصيات ، ثم أقوم بتصوير مشهد الدم والفكر الراضين تحت ضغط الموقف النارى » . ويبدو أنه لا يبالى إطلاقا بكيفية وصوله الى ذلك الموقف .

وموضوع ميريدث العام هو الموضوع الأزلى للكوميديا ، الصدام بين الوهم والواقع ، وتقدم الشخصية الرئيسية المؤلم فى معرفتها بالواقع وبنفسها . والشخصيات تسير فى ما يشبه أرض الجان ، أرض مسحورة ، وهو ، فى وصفه لشخصيات ميناندر Menander ومولير فى « فكرة الكوميديا » ، يحدد شخصياته هو : « أساس أنواعها حقيقى وحى ، ولكنها مرسومة بقوة روحية ، هى الشئ الراسخ فى الفن » . فهى اذن ليست دائما أكبر من الحياة تماما ، ولكنها تتمتع بأدراك رائع ، وعظمة روح كامنة ، ترفعانها عاليا فوق العادى . وقد أضفى عليها ، على محمل ، صبغة روحية . فالرجال والنساء على حد سواء يتمتعون بمهارة وذكاء ميريدث الغير عاديين . وللرجال مفهومهم الدامى للشرف ، بينما لا يعادل شئ جمال النساء سوى حماسهن واعتزازهن بأنفسهن . ويختلف موقف ميريدث من شخصياته وفقا لجنسها : اذ تسمو فرائته بالرجال ، حتى عندما يسلط عليهم سياط الهجو ، أما النساء فيسمو بهن شعره .

وكانت أولى رواياته « محنة رتشارد فيفرييل » The Ordeal of Richard Feverel ١٨٥٩ ميريدثية خالصة فى أساسياتها ، وذلك رغما عن أنه يطعمها ، الى حد ما ، بمادة خارجية ، واستعارات من ديكنز ونهاية هوائية للرواية لم تفلح فى ارضاء أحد . واذا غضضنا الطرف عن هذه ، فإن ما يتبقى جوهرى . وهناك هدف الهجو ، سير أوستن فيفرييل Sir Austen Feverel ، الرجل صاحب النظام المثالى للتعلم ، الذى يجعله التأديب . يدرك حقيقة الحياة . وهناك ابنه رتشارد ، البطل ، الذى تكون أحداث الرواية أساسا نظاما يتعلم بواسطته الحقيقة . وهناك لوسى Lucy ، الفتاة التى يحبها . وتفتقر الآلية التى يتم بواسطتها مسرحية المشهد « بالدم والفكر المتفجرين تحت ضغط الموقف النارى » . تفتقر هذه الآلية افتقارا بالغا الى الاتقان . ولكن « رتشارد فيفرييل » تظل عملا رائعا بفضل الشعر الذى يتخللها ويلقى الضوء على رتشارد ولوسى على وجه الخصوص . فهو يكسبهما صبغة المثالية والهمومية فى لحظات تجاربهما الحادة ، كما فى فصلى « جاذبية » و « فرديناند وميراندا » اللذين يصوران مولد الحب بينهما : وهو لا يصور التآلق الذى يشتركان فيه على نحو مباشر وانما فى جمال الايقاع والصور الخيالية للنثر الذى يصف خلفيتهما الطبيعية .

وربما كانت أكثر روايات ميريدث شعبية دائما هي « ايفان هارنجتون » ،
«Evan Harrington» و « مغامرات هاري رتشموند » . والكوميديا في كلتا
الروايتين أقل مثالية وهناك سعي أكبر وراء الواقعية السطحية ، ومرد ذلك
بلا شك الى أن أصل الكوميديا كان موقفا حقيقيا تربطه بالمؤلف وشائج
وثيقة . والواقع أن « ايفان هارنجتون » (١٨٦١) هي ، في أكثر أجزائها
أهمية ، عرض قصصى لسيرة عائلته الخاصة . وقد كانت حياة ميريدث ذاتها
كوميديا ميريدثية . وكان يبدو لمعاصريه رجلا لا خلفية من ورائه . فقد نجح
في اخفائها تماما حتى أنه جعل نسبه مدار تكهنات تبدو لنا ، نحن الذين
نعرف الحقائق ، بالغة الغرابة . وكان البعض ، على أية حال ، يعتقدون أنه
الابن غير الشرعى ل جورج الرابع George IV و وليام الرابع William IV
وبلور - ليتون Bulwer - Lytton على التوالى . ووقع أن ميريدث كان قد أعلن
قبلا حقيقة نسبه في « ايفان هارنجتون » . بل انه لم يكلف نفسه حتى عناء
تغيير الأسماء الأولى للشخصيات التي كان قد أخذها من واقع الحياة . وكان
ميريدث ، مثل ايفان ، ابن حائك ثياب في بورتسموث . وكان « مل العظيم »
«Great Mel» ، الذى يحكم الرواية ؛ رغما عن أنه كان قد توفى قبل أن
تبدأ أحداثها ، الحائك الذى كان ينتمى الى الخاصة (الأعيان) والذى كان
يصافح عملاء مصافحة الند للند ولم يكن يبعث اليهم أبدا بفاتورة الحساب ،
والذى يخرج للصيد - كان ضابطا فى الفرسان المتطوعين (★) ، وعندما
زار بات ، خاله الناس مركيزا - كان مل العظيم هذا هو جده . وعندما كتب
ميريدث روايته ، كان هناك ، مثله فى ذلك مثل ايفان من بين عماته حقيقة
واحدة متزوجة من ضابط من ماريز كان مقدرا أن يصبح جنرالا فيما بعد وأن
يخلع عليه لقب فارس (سير) ، وكانت عمه أخرى زوجة لسفير البرتغال
فى الفاتيكان .

فالكثير اذن كان مأخوذا من سيرة العائلة مباشرة . ويسبر ميريدث ،
فى « مغامرات هاري رتشموند » غور موقف ذى انتساب واضح . فهناك يقع
هاري فى حيرة بين ولائه لعائلة والدته ، وهى عائلة من أشرف الأرياف
الشرفاء ، واخلاصه لوالده رتشموند روى المغامر ، الذى كان ثمرة علاقة غير
شرعية كانت تربط بين دوق ملكى وممثلة ، وهدف رتشموند فى الحياة هو أن
يعترف ببنته وأن يثبت أحقيته فى اللقب .

ومشكلة البطل فى كلتا الروايتين هى مشكلة كرامة . اذ ان ايفان
هارنجتون يحب روز جوسلين Rose Jacelyn الارستقراطية ، ولما كان

(★) قوة بريطانية من الفرسان المتطوعين تتألف فى الغالب من أعيان الريف والفلاحين ،
وتكون اليوم جزءا من جيش الحدود .

حبها فعليه أن يقرر ما إذا كان سينتحل صفة الأشراف ، كما تدبر لذلك أخيه الكونتيسة دي سالدار Countess de Saldar ، أو يصبح حائكا كى يقوم بسداد ديون « مل العظيم » ، وهو ما تحته عليه والدته . وأفضل الروايتين هي « هارى رتشموند » . ويرجع جزء من المشقة التي تجدها مع « ايفان نارنجتون » الى أن « مل العظيم » ، الشخصية التي تحكم الرواية ، كان قد توفى قبل أن تبدأ أحداث الرواية . وليس ايفان نفسه أكثر من وسيلة يعرض عليها ميريدث لمسات بديهته وتعميماته عن الحياة والسلوك . ويبدو عظماء بيكلي كورت ، فى غالبيتهم ، غير حقيقيين . أما الفتاتان روزجوسلين و جوليا نابونر Juliana Bonner فأمر مختلف ، لأسباب ستوضح فيما بعد . والشئ الذى ينقد الرواية هو شخصية الكونتيسة ، أخت ايفان ، وهي شخصية فكاهية عظيمة ، كان ميريدث يجد متعة فى تأملها ، فأغدق عليها من عبقريته الخلاقة .

وتكسب « مغامرات هارى رتشموند » من وجود رتشموند روى فيها طيلة الوقت . فهو شخصية أسطورية ، واحد من أعظم الانجازات فى قصص القرن التاسع عشر الخيالى . ويجعل نجاحه فى فرض نفسه على القارئ نجاحه فى فرض نفسه على ابنه ، الذى يصبح أسيره المفتون حتى الختام الهائل ، أمرا معقولا . وبالرغم من كونه دعيا ، فهو دعى عظيم ، ويكاد أن يكون دعيا نبيلًا . وفى المعركة الأخيرة بينه وبين الشريف بلثام Equire Beltham وهو مشهد مشحون فى تأثيره ، ويكون سقوطه أشبه ما يكون بسقوط شخصية تراجيدية : وهو يجد فى الشريف بلثام خصما يليق به . اذ ان الشريف يتمتع بقوة مثل جون بول (★) تذكرنا بـ فليدنج : وهو يتمتع بثقل عظيم لأنه مرسوم بثقل عظيم . ويتم ، فى الصدام بين هاتين الشخصيتين الهائلتين وما تلتهمه كل منهما من اخلاص ، مسرحية حيرة هارى رتشموند على نحو أقوى كثيرا من الحيرة المشابهة التي يقع فيها ايفان .

كان فكر ميريدث ساميا بطبيعته ، وتتسم مؤلفاته ، وخاصة « وظيفة بيوتشامب » (Beauchamp's Career) (١٨٧٦) ، و « ديانا مفارق الطرق » ، (Diana of the Crossways) (١٨٨٥) ، بعظمة نفس أسرة . وأروع مؤلفاته ، على أية حال ، هي « الأنانى » (The Egoist) (١٨٧٩) . اذ يحدث فيها التوازن التام الوحيد بين مواهبه ، كما أن أسلوبه ، رغما عن كونه أكثر تنميكا والتواء منه فى الكتب السابقة ، فهو دون مغالاة الركوك (★★) الخيالية فى الكتب التالية له . وبالرغم من اتقان الرواية البادى من الوهلة الأولى ، فقد حل ميريدث

(★) جون بول : John Bull : شخصية يرمز بها للشعب الانجليزى .

(★★) الركوك : Rococo : ضرب من الزخرفة .

وبها في النهاية مشكلة الحبكة . والواقع أن المرء لا يستطيع القول بوجود حبكة على الإطلاق ، وهناك بدلا من ذلك تخطيط أو نموذج ، وهو ، كما يوحى اسم البطول بذلك ، نموذج ولو باترن بليت (★) Willaw Pattern Plate ولما كانت كونستانثيا درهلم Constantia Durham حبيبة سير ولوباي باترن Sr Willoughby Patterne كريتون العجيب المعشوق ذلك ، بطل احترام الذات ، قد أعرضت عنه ، فهو يعرض عن ليتيتيا ديل Laetitia Dale كيما يتزوج من كلارا مدلتون Clara Middleton التي تعرض عنه في النهاية . ويجد نفسه ، وقد تجرد من ادعاءاته ، وآل الى حال من العري الحقيق ، مضطرا الى الزواج من ليتيتيا بشروطها . والنموذج بسيط على هذا النحو .

والواقع أن الرواية أبسط من هذا في جوهرها : ويمكن وفقا لمفهوم ما القول بأن الرواية جميعها يحتويها طلب مستر كولنز الزواج من اليزابيث بنت في « الكبرياء والهوى » . ورغمما عن أن سير ولو باي مرسوم على مستو عظيم ، فهو كشخصية ، ليس أكثر حذقا من مستر كولنز . وهو يكاد أن يكون ساكنا تماما . ومع ذلك فإن الايهام بالحياة الذي يقدمه يتسم بحيوية غير عادية . واكتمال فحص وتحليل ميريدث له هو الذي يجعله كذلك . ومن المؤكد أن بساطة وتناسق واحكام نموذج الرواية ، الذين جمعوا كافة قدراته في بؤرة حادة ، قد ساعدوا على ذلك . وقد بلغ من حدة احساس ميريدث ورؤيته ل سير ولو باي ، ومن قوة تصويره لوحدة فكره وتعوده على مكان ، أنه ، رغما عن كل هوليته ، يصبح شخصية عمومية . ويجعل التركيز المستخدم في ذلك الجانب الفردي من جوانب الانسانية ، لأن هذا هو سير ولو باي في حقيقته - يجعل منه تصويرا كاملا للرضا عن النفس في جوهره . ويتضح لذا هنا واحد من الاختلافات بين طريقة ميريدث وطريقة جورج اليوت في رسم الشخصيات . تخلق جورج اليوت شخصياتها من خلال تحليلها لهم ، ولكنها شخصية واقعة في موقف حرج بالغ الفردية ، متورطة في مشكلة أخلاقية خاصة . أما تحليل ميريدث ل سير ولو باي فينطبق على كافة الأنايين بحكم كونهم أنايين . فالتحليل لا يخلقه ، بل انه يمكن في الواقع ، وفقا لمفهوم معين ، فصله عنه ، تقريبا كما لو كان تعليق جار لكاتب مقالات على أحداث ممسحة على نحو لا سبيل الى محاكاته . ولكنه يلقي الضوء عليه كممثل لنوع .

سير ولو باي ، اذن ، هو خلق فكري . وتختلف طريقة ميريدث في الخلق مع الفتيات . اذ ان كلارا مدلتون « حقيقية » على نحو لا يحدث مع سير ولو باي .

(★) ولوباترن بليت : Wilflow Pattern Plate : نموذج زخرفي صيني من أحرف الكتابة ينقش على الآنية المصنوعة من الصيني .

ويتضح الفارق من التأثير الذي تخلفه فينا كل من الشخصيتين . اذ ان سير ولوباي يسلينا ويؤلمنا ، وليس سير ولوباي هو الذي يسلينا ويؤلمنا بقدر ما هو عرض ميريدث له . ولكن كلارا تؤثر فينا ، تؤثر فينا بالاحساس بأن مصير انسان معلق في الميزان ، وهذا شيء مختلف تماما . وهناك أسباب عدة لذلك . واحد هذه الأسباب هو أن كلارا ، التي تقف موزعة بين سير ولوباي والدها الشاذ البالغ المؤانسة ، وهو أناني يفلت بطريقة ما من كافة عواقب أنانيته ، تجد نفسها في موقف لا يطاق . ثم ان موقف ميريدث من فتياته - وهذا أكثر أهمية حيث انه يجعل لمصيرها مغزاه العميق بالنسبة لنا - يتسم دائما بالشاعرية ، والشاعرية يستفرد (*) ويجسد . وتحليل ميريدث ل كلارا ، اذن ، هو تحليل خاص وليس عاما ، تحليل فتاة فردية في موقف خاص . وهو ، بعبارة أخرى ، يساعد على زيادة حدة فهمه ، الذي يشبه السهام ، لشخصيتها . ومن بداية الرواية وحتى نهايتها وكلارا تنمو ، وفكرها في نقطة تحول من الاكتشاف المستمر عن نفسها وعن العالم المحيط بها . وهي بحكم طبيعتها ذاتها ، مقضى عليها باكتشاف ذاتها وبالعامل وفقا لما تكتشفه . واذا نظرنا اليها من هذا الموضع ، لوجدنا أنها هي التي تحتل مكان الصدارة من الرواية وليس سير ولوباي . ويأخذ سير ولوباي مكانه كواحد من السجانين الذين ، مثل والدها ، يعترضون الطريق إلى الفعل القسويم .

ولكن ميريدث لا يخلق كلارا من خلال التحليل فقط . فهناك أوقات لا يكتفى ميريدث فيها بالتحليل ، وهو ، عندئذ يمسرح ادراكاتها على نحو يأخذنا معه داخل فكرها تماما . وعندما يحدث هذا يخلق ميريدث في سماء الشعر ، اذ ان الشعر هو الوسيلة التي تتم بها المسرحية . والمثال الواضح لذلك هو الفقرة الفريدة في جمالها التي تفاجئ كلارا فيها فرنون هوايتفورد Vernon Whiteford وهو نائم تحت شجرة الكرز (نوع من الفاكهة) البرية .

سألت الصبي عن مكان مستر هوايتفورد . وأشار كروسجاي Crossjay بحذر بالغ في اتجاه شجرة الكرز البرية المثقلة بالزهور . وعندما أصبحت على مرمى النظر من الجذع نظرت فرنون ممددا بالطول ، يقرأ ، كما ظنت . ثم ما لبثت أن اكتشفت أنه نائم : وكان اصبعه بين أوراق كتاب ، وما هو الكتاب ؟ استبد بها الفضول الى معرفة عنوان الكتاب الذي يمكن أن يقرأه تحت هذه الأغصان ، فأمسكت يد كروسجاي بشدة واشرايت بعنقها ، مثل شخص يخشى السقوط في اشرافه على هوى (جمع « هوة ») ، بغية لمحة من الصفحة .

(*) يستفرد : يطلب الفردية أو التفردية .

ولكنها فى الحال ، ورأسها لا تزال محنية ، ولت وجهها شطر حمل الزهور
 البكر ، وكانت أبيض من سحاب الصيف فى السماء ، وكانت تتساقط وتتبدل
 وتتكاثر على نحو بلغ من كثافته انها اصطبغت بلون وبدت ، مثل ثلوج المناطق
 العليا من الألب تحت أشعة شمس الظهيرة ، متدفقة باللون الأبيض . وكانت
 عيناها تستقران وتحلقان من سماوات عميقة بيضاء الى أخرى أعمق منها .
 وكانت كلها عجباً . ثم تزاحمت السعادة المثلثة فى جمال الأشجار لتحل
 محله ، وكانت أكثر ضيقاً وقرباً للبشر . ثم جاء التأمل ليضيق مجاز الرؤية
 لديها ويشدها الى الأرض . وكان مدار تأملها هو : « لا بد وأن يكون ، نسانا
 صالحا ذلك الذى يحب أن يرقد وينام تحت أغصان هذه الشجرة ! » وكانت
 تفضل لو أنها ظلت متعلقة بانطباعها الأول : كان هذا العجب الالهى المطلق مثل
 التحليق فى أوطان فى الفضاء تزدحم بالملائكة ، مارقة بين أجنحة بيضاء
 الى أجنحة بيضاء ، على شكل أعمدة تفوق الحصر . ولكن التفكير فى هذا لم
 يكن ليعيده . كان يمكنها على نفس النحو أن تحاول أن تعود طفلة . وكان
 الاحساس بالسعادة يبشر بعمر أقصر فى الذاكرة ، وهذا هو ما كان سيحدث
 لو أن مرض الاشتياق الى السعادة لم يعث فسادا فى كل ركن من أركانه بحثا
 عن سر وجوده . وغرس الانعكاس جذوره . « لا بد وأن يكون صالحا . . . ! »
 وقطع هذا الانعكاس على نفسه عهدا بالدوام . ورغما عن ضآلته اذا ما قورن
 بما قد احتل مكانه ، فقد صور نفسه لها بأنه يضى عليه شيئا ، وما كانت
 لترضى بغيابه حتى ولو سرقها .

ويمكن العثور على فقرات شبيهة فى روايات ميريدث الأخرى ، فى
 « حياة بيو تشامب » خاصة . وما لم ندعوها شعرا فلن نجد كلمة أخرى كافية
 لوصفها . والفقرة مركبة ، ولكنه تركيب الشعر . لقد تبلور ادراك « لا بد أن
 يكون صالحا . . . » بكل تضميناته . والواقع أن لدينا شيئا شبيها بقصيدة
 غنائية مقلوبة . وكان ميريدث يحتفظ أساسا بمثل هذه الادراكات المجسدة
 على هذا النحو ، لفتياته ، وهذا هو السبب فى الفردة التى يتسمن بها فى
 قصصنا الخيالى من حيث مزجهن للجهد والحماس والانفعال والتكريس . ويمكن
 لـ كلارا هـدلتون أن تقوم بتمثيلهن جميعا ، حيث انها ملكتهن جميعا .
 ووجودها ، جنبا الى جنب مع سير ولوباي ، الذى عرضه ميريدث على نحو
 رائع وحاشيته من النساء ذوات البديهة الحاضرة اللائى يمارسن عملهن الذى
 يشبه عمل مجموعة من راقصات الباليه ، بالنسبة للأحداث ، هو الذى يعطى
 « الأنانى » مهارتها الساحرة على الدوام .

تعيش البديهة الحاضرة والشعر جنبا الى جنب ، ويضى كل منهما الآخر .
 وهذا التركيب هو الذى يعطى ميريدث مكانه الخاص فى الرواية . وعلى أية

حال ، فان الشعر هو المهم بالنسبة لتاريخ الرواية . اذ لا يمكن تصوير فكر يدرك ذاته فجأة ادراكا مبهما ، ويرتعد على حافة اكتشاف الذات الذي أوشك عليه ، تصويرا مباشرا الا بواسطة الشعر . وميريدث هو أول أساتذة ذلك النوع من الشعر في الرواية الانجليزية ، وهو في هذا يقف خلف هنري جيمس ، بما أسماه ستيفن سبندر Stephen Spender « شعره الموصوف » ، كما يقف خلف د. هـ. لورنس ، و فرجينيا وولف ، والروائيين اللاحقين من أمثال اليزابث باون .



نشر توماس هاردى Thomas Hardy أولى رواياته « علاج يائس » « Desperate Remedies » عام ١٨٧١ . وكان آنذاك في الواحدة والثلاثين من عمره . وقد اختتم حياته كمؤلف روائي بعد ذلك بخمسة وعشرين عاما بروايته « جود المغمور » « Jude the Obscure » . ومنذ ذلك الحين وحتى حضرته الوفاة عام ١٩٢٨ كرس هاردى حياته لقرض الشعر الذي كان يعشقه منذ البداية . وقد كانت غلبة الرواية كنوع أدبي في ذلك الحين هي السبب الرئيسي لاتجاه هاردى الى كتابة الرواية . فقد كانت كتابة الرواية وسيلة للتعيش . وكثيرا ما قيل ان هاردى لم يكن مهتما بالرواية كقالب أدبي ولكن مثل هذا القول يحتاج الى تقويم مستمر . وكان معاصروه يعتبرونه الصنو الانجليزي للروائيين الأوربيين الكبار ، فلويس ، تولستوى ، وزولا ؛ وذلك لصراحته فيما يتعلق بالجنس في « تس » « Tess » و « جود » . ولكن فنية سرد القصة عنده كانت أعرق منها عندهم . وقد يكون لنا أن نضغط على كلمة « سرد القصة » اذ كان حانقا على النظريات الواقعية السائدة . وكان يلتمس التوجيه من القصص البدائية السماعية . ولقد قال « ما نحن رواة القصة الا ملاحين عجazy » . ولما كان الكثير من شعره الغنائي يقوم على ايقاعات الرقصات الريفية والجو الريفى والأغاني الشعبية وهو بالتالى تعبير جديد عن الموسيقى القديمة ، لذلك فنحن نستشعر خلف رواياته وجود أغاني الحب والعاطفة والحياة القصصية الشعبية التى عرفها فى طفولته عندما كان عازفا مرموقا على الكمان فى الرقصات .

ولقد كان هاردى اقليميا ريفيا . والواقع أنه لم يكن متصنعا بل كان أقرب الى البدائية ، وذلك رغما عن دراسته لهندسة البناء والماله الواسع بالأدب وبعلم وفلسفة عصره . وهذا هو وجه الخلاف بينه وبين معاصريه من

أمتال جورج اليوت و هنرى جيمس . فقد كانت مؤلفاتهم ، على حدّ تعبير أرنولد Arnold ، تعبر عن « نغمة الوسط » . بينما كان هاردى انسانا شاذا دون أدنى شك . وكانت قوته تكمن فى اقليميته وبساطته هذين وربما فى شذوذه . وعندما يترك هاردى ذلك العالم المحلى المغرق فى البدائية ليحاكى « نغمة الوسط » ويصور الحياة الاجتماعية الراقية ، كما فعل فى « يد اثلبرت » « The Hand of Ethelberta » (١٨٧٦) عندما يفعل هاردى ذلك فهو يمتنى بالفشل الذريع ولكنه عندما يعمل فى مجاله فلا سبيل الى مؤاخذته .

وهو يشبه سكوت من بعض الجوانب . وعندما أحيا كلمة وسكس Wessex التى تشير الى اقليم من أقاليم انجلترا ، فقد فعل ذلك وهو يدرك تمام الادراك مدى الثقل التاريخى للكلمة . ولم يكتب هاردى ، باستثناء روايته « نافخ البوق » « The Trumpet Major » (١٨٨٠) ما يمكننا أن ندعوه رواية تاريخية ، ولكن شخصياته ، مثلها فى ذلك مثل شخصيات سكوت ، تعيش فى البعد الاضافى للتاريخ . ومعظم شخصياته من الفلاحين الملتصقين بالأرض النسي لم يطرأ عليها تغيير على مدى الأيام . ومعظم شخصياته تعيش فى ذاكرتنا كما لو كانت تعيش فى زمن لانهاى حيث يفقد الأشخاص والوقائع التاريخية الحقيقية وضوحها وتكتسب حجم الأسطورة – والاستثناء الوحيد لذلك هو الشخصيات الرئيسية فى « جود » . فقد كان من حسن حظ هاردى كأديب ، مثله فى ذلك مثل سكوت ، أنه ولد فى نهاية عصر تماما . ورغما عن احساسه بالحاد المؤلم بالعالم الحديث ، فقد اتجه الى الماضى وصور فى رواياته تلك الحياة التى عاشت نهاية أيامها وهو بعد فى طفولته . وهى حياة بعيدة عن التيار الرئيسى للحياة القومية ، كما كانت أكثر بدائية ووثنية . ولو وضعنا صور جورج اليوت للحياة الريفية موضع المقارنة مع صور هاردى ، لوجدنا أن صورها تسبق صورة قليلا من الناحية الزمنية ، ولكن مهما بدا من عزلة المشاهد الموصوفة ، فنحن نشعر بأنها أحدث كثيرا من صورهِ . فنحن نشعر بأننا غير بعيدين عن الثورة الصناعية أو الديانة المترتبة عليها ، أو حتى تعقل القرن الثامن عشر . ولا بد وأن تبدو مناظر السحر فى « عودة المواطن » « The Return of the Native » غير معقولة فى أية قرية من قرى مدلاند يعيش فيها دولى ونثروب Dolly Winthrop ، مهما كانت نائية .

وكان ما يرمى اليه هاردى يختلف كثيرا عما ترمى اليه غالبية الروائيين . ولا بد وأن يكون بوسع الروائى الذى يزعم عرض الكائنات البشرية فى اطار الحياة الاجتماعية أن يتفحص شخصياته وأن يميز بينها دائما . ولكننا لا نجد الحياة الاجتماعية ، كما صورتها جين أوستن و تاكرى و ترولوب وجورج اليوت و جيمس ، عند هاردى . اذ أن شخصياته تنتمى الى أشياء أخرى مثل

الطقس ، أو الفصول ، أو حزمة تقليدية . فهو ، على غرار سكوت يرى شخصياته في أصولها الجذرية ، وهكذا فان جيلز و نتربورن Giles Winterbourne ، هو ، قبل أن يكون أى شئ آخر ، فلاح يمتلك أشجارا ، كما أن جبريل أوك Gabriel Oak هو الراعى الصالح ، وتس حلاية . وهو لا يجرى اطلاقا وراء الذاتية من هذا النمط ، فان ما يستأثر باهتمامه فى الكائنات البشرية هو استجابتها للمشاعر العريقة للجذور وخاصة العشق الجنسى .

وكان هاردى ، من الناحية الفكرية ، سابقا لعصره الى حد كبير . ولقد كان هاردى متشائما ، وهو أمر لا يحتاج الى برهان . ولكننا عندما نقرأ أعماله نستشف فيها روح المسيحي الأصيل . وليس فى الأمر ثمة تناقض ، وقد كتب ديفيد سيسل David Cecil فى « هاردى الروائى » « Hardy the Novelist » « لقد نادى المدرسون المسيحيون دائما بأن البديل الوحيد للمسيحية هو التشاؤم ، وأنه لو لم تكن العقيدة المسيحية صادقة لكانت الحياة مأساة . وكان هاردى يوافقهم الرأى » .

ولقد فعل هاردى ذلك لأنه عاش فى زمن كان الايمان العقلى بالمسيحية أعسر فيه منه فى أى وقت مضى . ورغمما عن أنه كان كبير الأمل فى إعطاء المسيحية ايمانه العقلى ، كما يقول فى قصيدته الشهيرة بأنه « قد يكون الأمر كذلك » ، إلا أنه لم يستطع أبدا أن يفعل . ومع أن هاردى كان متقدما من الناحية الفكرية فقد كان محافظا من الناحية العاطفية . وفى خطاب سطره عام ١٩١٥ ، يقول : « ورغم كل ذلك فيجب ألا تظننى انسانا عقليا صعب المراس فأنا أقضى نصف وقتى ، وخاصة عندما أقرض الشعر ، معتقدا (بالمعنى الحديث للكلمة) فى الأشباح والأصوات الخفية ، والبديهة ، ونذر السوء ، والأحلام ؛ والأماكن المسكونة ، وما إليها . ورغمما عن ذلك كله فأنا لا أعتقد ، بالمعنى القديم ، فيها » . وكما يقول ج.م. يانج فى كتابه « مقالات أخيرة » « Last Essays » فان هاردى « لم يكن يؤمن بهذه الأشياء لأن التأثير الكلى لـ داروين Darwin وميل Mill و هكسلى Huxley ، وهربرت سبنسر ، على عصرهم قد جعل من شبه المستحيل على معاصريهم الأصغر سنا الايمان بوجود قوة آلهية غير محسوسة » . ولقد كان هاردى هو المعاصر الصغير لهؤلاء العلماء والفلاسفة ، كما كانت جورج اليوت هى المعاصرة المباشرة . وفى هذا يكمن جزء كبير من الاختلاف فى موقفهما من الحياة ومن شخصياتهما القصصية . فقد أرغم فقدان الايمان جورج اليوت على تأكيد مسئولية الفرد عن أعماله . مخلفة وراءها ما فعلته المسيحية الأرثوذكسية بهذا الصدد . فقد كانت ترى أن فرصة الاختيار بين الصواب والخطأ متاحة للجميع ، اذ ان الأساس الذى كانت مبادؤها الأخلاقية تقوم عليه هو الاعتقاد فى حرية الارادة . ولم يركز

هاردى أبدا من دعاة الأخلاق ، اذ كانت الاخلاق غير ذات موضوع فى عالمه . فلم يكن هناك سبيل الى المهادنة بين قوى الطبيعة بما فى ذلك طبيعته هو وبين نطلعات الانسان . فقد كان التعارض بينهما أبديا ، كما كان لابد لتصاريف الطبيعة وأن تبدو معادية وشريرة من وجهة النظر الانسانية .

وكان لما وجدته هاردى فى علم وفلسفة عصره أثره فى تثبيت ما وفع عليه باحساسه وما تكشف عنه ملاحظته لأحد جوانب الحياة التقليدية . وتستند عظمة هاردى الى هذا الامتزاج بين تشاؤمه الفلسفى وبين مظاهر السلوك الانسانى الدائمة . ولم يكن هذا الامتزاج سهلا أو منسجما ، الا أن قوته كانت تعتمد اعتمادا جزئيا على طبيعة الصراع الكامنة فيه . فلو لم يقم هاردى بتفسير ما رآه وأحسه تفسيراً فلسفياً لكانت مؤلفاته أقرب فى مداها الى الأغنية الشعبية القصصية التقليدية . ولو أن هاردى لم يدرك الكائنات البشرية بالعمق الذى أدركها به ، وذلك فى علاقتها بالحرف التقليدية ، وفى عمل وهوسيقية الفصول ، وفى قوة النزعات الغريزية الجامعة ، لما أمكن له التفوق على روائى عصره مثل جسنج فى انجلترا و دريزر Dreiser فى أمريكا ، أولئك الذين صوروا الانسان طبقاً لفلسفة العصر القائلة بالتحتمية . فهم لا ينجحون الا فى اثاره مشاعر الاشفاق رغم كل ما يبسونه من عطف على البشرية . وأما هاردى فيرتفع الى المأساة ، وان كانت مأساته تمثل هجوما على طبيعة الكون كما كان يراه .

وكان هاردى يعتقد أن الطبيعة تبدى ضراوتها حيث تتعلق آمال الانسان ، وأنه كلما زادت حساسية الانسان وذكاءه وحسن تكوينه زادت ضراوتها . والشخصيات الوحيدة عند هاردى التى لا يتوقعها سوء هي الشخصيات التى تعيش فى الحضيض ، تلك الشخصيات التى تعيش ملتصقة بالأرض دون أن تتطلع الى الارتفاع ، وتشمل ذلك العدد الضخم من الفلاحين الذين تتميز نظرتهم الى الوجود بوضوح الرؤيا والرضا والمرح . ويصور لنا هاردى هؤلاء من خلال أحاديثهم بحرارة وعطف يبلغان مبلغ الحب . وقد كرس لهم هاردى روايته الثانية الرعوية « تحت الشجرة الخضراء » ، « Under the Greenwood Tree » ، تكريسا تاما ، كما استخدمهم فى رواياته الأخرى ككورس لمأسيه .

لو أمكننا اختيار رواية من روايات هاردى كمفتاح لعقليته وفنه ، فقد تكون هذه الرواية هى « عودة المواطن » ، كتابه السادس الذى خرج الى حيز الوجود عام ١٨٧٨ . فهى قصة حب تراجيدية ، تمتاز حبكتها ، كسائر قصصه الخيالى ؛ ببساطتها البالغة . يعود كليم يوبريت Cym Yecbright الذى يعمل فى تجارة الماس فى باريس ، الى وطنه ، ليقوم بالتدريس والتبشير

لاخوته فى البشرية • ويقع كلیم فى حب یوستاسیا فاي Enstacia Vye
ويتزوجها • وقد كانت یوستاسیا ، فیما مضى ، على علاقة خفية ب ديمون
ويلديف Damon wildeve زوج توماسين Thomasin ابنة عم كلیم • وتستأنف
یوستاسیا و ويلديف علاقتهما الغرامية • وبعد وفاتهما غرقا ، تتزوج توماسين
من ديجورى فن Diggory Venn بائع الحناء الجوال ، الذى كان يحلق فوق أحداث
الرواية كملاك حارس ، وان لم يكن ذا فعالية دائما • والشخصيات الهامة
هى كلیم و یوستاسیا • وكلیم هو أول شخصيات هاردى المثالية ، أول
ما يسمى ب « أبطال الهادفين » ، اذ يسيطر عليه طيلة الوقت ما أسماه هاردى
« ألم العصر الحديث » • فهو يمثل ، الى حد ما ، القيم التى يؤمن بها هاردى
نفسه :

« فى وجه كلیم یوبريت كان يمكننا استشفاف ملامح المستقبل التقليدية •
ولو حدث وشهد المستقبل فترة فنية كلاسية ، فقد يطلع علينا فنانونها من
أمثال فيدياس Pheidias بمثل هذه الوجوه • لابد وأن تدخل تلك النظرية
القائلة بأن الحياة أمر لابد من تحمله ، لتحل محل ذلك الشغف بالحياة الذى
بلغ مداه فى الحضارات القديمة – لابد وأن تدخل تماما فى تكوين الأجناس
المتقدمة على نحو يتحتم معه التسليم بتعبيرها الوجهى كاتجاه فنى جديد • اد
يحس الناس بأن ذلك الانسان الذى يعيش دون أن تتسلل التجاعيد الى
ملامحه ، أو دون أن يخلف الارهاق النفسى أثره فيه ، هو أبعد ما يكون عن
المقدرة الحديثة على الاحساس ، ولا يصلح لأن يكون نموذجا حديثا • وهؤلاء
الرجال الذين يتميزون بالجمال الجثمانى والذين يمثلون عظمة الجنس عندما كان
فى شبابه – هؤلاء الرجال لم يعد لهم مكان الآن تقريبا • وقد نتساءل ، ما اذا
كانت النساء الجميلات جثمانيا ، سيلاقين أيضا نفس المصير يوما ما » •

كلیم ، اذن ، يمثل الرجل الحديث عند هاردى ، بينما لا تمثل یوستاسیا ؛
على أية حال ، المرأة الحديثة ، وان كانت تمثل المرأة فى جوهرها كما يراها
هاردى • وهناك أوجه تشابه بينها وبين اما بوفارى عند فلوبيرت • فهى
رومانسية بفطرتها ، على خلاف مع البيئة المحيطة بها •

« كانت رغبتها الكبرى هى أن تجد من يتدله فى هونها الى درجة
الجنون • اذ كان الحب هو المنعش الوحيد الذى يملك طرد الوحشة القاتلة التى
تأكل أيامها • وكانت تحن الى ذلك التجريد الذى نسميه الحب العنيف أكثر
• مما تحن الى حبيب بذاته » •

ولكن تصوير هاردى لها يختلف اختلافا بينا عن تصوير فلوبيرت ل اما •
اذ يكشف لنا فلوبيرت أما بدقة تغلب عليها القسوة ، بنفس القسوة العلمية
التي تعرض بها حالة تاريخية • بينما ترتفع یوستاسیا الى شخصية رومانسية

رائعة . ويقول م. فورستر فى « جوانب الرواية » أن هاردى « يضمرواياته من علو شاهق » . وهو يضم شخصياته العظيمة من نفس العلو . ويتجلى ذلك فى حالة كلیم عندما جعله ممثلاً لما كان يعدّه الانسان الحديث وانسان المستقبل فى أكثر صفاته جوهرية . وفى حالة يوستاسيا بأن أضفى عليها هالة رومانسية كثيفة . وهو لا يضمن ذلك نقداً لمواقفها ، بعكس ما نشعر به فى عرض فلوبيرت لـ أما . فهى أكبر من ذلك ، بينما يفتقد عليها هاردى كل امكانياته فى إثارة المشاعر :

« كانت يوستاسيا فای مادة خاما تصلح لصياغة آلهة . وكان من الممكن أن تصيب نجاحاً على جبل الأولمب لو توافر لها القليل من الاعداد . فقد كانت نتوافر لديها المشاعر والغرائز التى تخلق آلهة نموذجية ، وإن كانت لا تخلق امرأة مثالية . وما كان أحد ليلحظ أى تغيير فى الحكم لو أنها أمسكت كلية بزمام الأرض والبشر فى قبضتها للحظة ، أو أمسكت بالصولجان وبالمغزل والمقص وفق هواها . كنا سنجد دائماً نفس الظلم فى التوزيع ، نفس تكديس العطايا هنا ، والعار هناك ، نفس الكرم دون العدل ، نفس العمايات الدائمة ؛ نفس التغيير المتسلسل من القبلات الى الضربات الذى نتعرض له الآن ... »

كانت عيناها وثنيتين ، مليئتين بأسرار الليل . وكان جفناها ورموش عينيها يحجبان نوعاً بريقهما فى ذهابه ومجيئه . وكان الجفن الأسفل أكثر امتلاء مما هى العادة مع النساء الانجليزيات . وقد مكنها هذا من الاستسلام للأحلام دون أن يبدو عليها هذا . وكان من الممكن أن يظنها الناس قادرة على النوم دون أن تغمض جفניה . ولو افترضنا أن أرواح الرجال والنساء جوهر يمكن رؤيته ، فيمكننا أن نتخيل لون روح يوستاسيا على أنه حمرة اللهب . فقد كان الشرار الذى يصب من روحها فى عينيها يعطى نفس الاحساس

فقد كان وجودها يذكر الانسان بورود البوربون ، والياقوت ، ومنتصف الليل فى الأقاليم الاستوائية ، وكانت حالاتها النفسية تذكر الانسان بنشوة الكسالى وبالسير فى اثنالى Athalie وحركتها بجذر البحر ومدى ، وصوتها بالمكان »

وتذكرنا هذه الفقرة أن باثير Pater كان قد نشر كتابه « عصر النهضة » « The Renaissance » قبل ذلك بخمس سنوات . والعجيب هو كيف أمكن ادماج مثل هذه الفقرة البيانية الرومانسية المتأججة بنجاح فى نسيج الرواية ، ومع ذلك فقد أمكن هاردى هذا . وهو مالم يكن أى روائى انجليزى آخر بمستطيعه ، وعلى أية حال ، فهناك أمر واضح وهو أنه لم يكن يأتى لمثل هذه المرأة أن تكون زوجة صالحة لذلك المثالى المتوحد الفكر ، الذى كان « يؤمن بأن معظم الناس

كانوا أكثر حاجة الى العلم الذى يجلب الحكمة منهم الى الرخاء ، ، والذى كان يرغب فى « رفع الجماعة على حساب الأفراد لا أن يرفع الأفراد على حساب الجماعة » ، و « كان على أهبة الاستعداد لأن يكون أول ضحية تقدم الى المذبح » . والواقع أن يوستاسيا تتزوج من كلیم « لأنها كانت تعتقد أنه عائد الى باريس لا محالة وأنه سيصطحبها معه . وعندما يخذله بصره كنتيجة لقراءاته ويحترف قطع الأعشاب حتى لا يبقى عاطلا ، تعود يوستاسيا عشيقته ل ويلديف كما كانت قبل زواجها .

لكن هناك طريقة أخرى يضمربها هاردى رواياته وشخصياته التراجيدية من علو شاهق كما يتبين من « عودة المواطن » . ولقد أساء اليه جامعو قطع النثر الانجليزى عندما سلخوا وصف أحراش جلدون ، الذى تبدأ به الرواية ، من الكتاب ، على أنه فقرة رائئة . والأحراش ليست مجرد ستارة خلفية تجرى أمامها الأحداث ، فهي تضيف وجودها على كل شيء ، بل ان من المستحيل تصور الرواية بدونها ، لأنها تمد الرواية بالبعد الخاص الذى تعيش فيه . فالأحراش تحتوى أحداث الرواية وشخصياتها كما لو كان فى قبضة يدها . وليس من الأهمية فى شيء أن يوستاسيا التى تعيش فى الأحراش تحلم بباريس فهذا جزء من مصيرها التراجيدى . وعمل الأحراش فى الرواية ، هو أن تصف ، بقدر ما يستطيعه هاردى من اجادة وحرص ، الظروف الحقيقية التى يعيش فيها الانسان . ولا يجدى الانسان الفرد ما يحسه تجاه هذه الظروف غتيلا ، فهذا لا ييسر له سبل النجاة منها . ويمكننا القول أن الأحراش هى صورة خيالية ممتدة للطبيعة التى يكون الانسان جزءا منها ، والتى تحيط به ، وتكيف وجوده ذاته ، ولا تبالى به اطلاقا . ولا تزيد حياته بالنسبة لها عن عمر النيران التى يجعلها الفلاحون من عشب الأحراش .

وتبرز « عودة المواطن » قصر عمر الانسان ووقتته وعدم أهميته أكثر من مرة ، بالاشارة الى دوام هيمنة الأحراش الشاسعة عادة . اذ يمثل هذا الاقليم الغامض المهمل الذى لا يطرقة طارق ، عالم الطبيعة تحت عنصر الزمن ، التأثير الجيولوجى والتاريخى للزمن على حد سواء . فلم يخسدهش الانسان مسطحه . فهو اقليم له حياته الخاصة التى لا يهيمن عليها الانسان الا اذا ارتضى أن يعيش عيشة بدائية وضعيفة كتلك التى يحياها جامعو الأعشاب ويرينا هاردى الأحراش عبر فصول السنة وعلى امتداد زمنى أطول كثيرا . وأحيانا « كان يبدو أنها تنتمى الى عالم العصر الفحمى القديم ، عندما كانت أنواع النباتات قليلة وتنتمى الى نوع واحد ، حين لم يكن هناك ورود ولا زهور ، لا شيء سوى مساحة رتيبة من أوراق النباتات ، دون ما طير يغنى » .

هذا هو ما يمكننا تسميته بالجانب الجيولوجى للأحراش ، ولكن هناك جانبا آخر للأحراش :

« حل شهر مارس ، وأبدت الأحراش علامات خافتة تدل على بدء تيقظها من غيبوبة الشتاء . وكانت اليقظة تكاد تكون خفية غير محسوسة . وكانت البركة التي تجاوز منزل يوستاسيا ، والتي كانت تبدو هاملة وموحشة كعادتها لأي مراقب يتحرك ويحدث ضجيجا أثناء مراقبته ، تكشف تدريجيا عن حيوية كبيرة ، اذا راقبتها بهدوء للحظة . فقد دبت الحياة في ذلك الفصل في عالم الحيوانات الفزعة . وكانت أبو زنبية والسمندر (★) الصغير تحدث فقاقيع في الماء ، وتتسابق تحته ، وكانت الضفادع تحدث نقيقا كصوت صغار البط ، وتتقدم نحو حافة البركة في جماعات من اثنين أو ثلاث ، وفوقهم كانت الزفافة (★★) تطير هنا وهناك في الضوء الكثيف ، وكان طنينها يروح ويحيى كصوت الجرس . »

ويصف لنا هاردي حياة الاحراش الحفية أكثر من مرة ، بأذنيه وعينيه المحبتين للطبيعة واللتين لم يكن يباريه فيهما أحد من روائيينا . وهو يصف لنا سكان الأحراش الآدميين من وجهة نظر علماء الانسان أو المتخصص في الأديان المقارنة . فعندما يرقص الفلاحون في أغسطس ، فكأننا ننظر الى الزمن من خلال منظار مقرب ، وتمر القرون سريعا ، ويتصرف الفلاحون كما كان أسلافهم القدامى يفعلون من قبل . « فقد استيقظت الوثنية في قلوبهم في ذلك الوقت ، كما استولت كبرياء الحياة على مشاعرهم ، فما عادوا يعبدون غير أنفسهم . وما كريستيان كانتل Christian Cantle وجرانفر كانتل Granfer Cantle و يتموئي فيرواي Timothy Fairway ، وسام Sam قاطع الأعشاب إلا أجزاء مماثلة من الطبيعية ، ومن حياة الأحراش ، مثل الضفادع التي تحدث ضجيجا كالبط الصغير في شهر مارس . ولكن الأمر يختلف بالنسبة لـ كلیم و يوستاسيا و توماسين و ويلديف ، فهؤلاء قد فصاوا عن الطبيعة ، وكان في فصلهم عنها دمارهم ، رغم أن هاردي غير من الحاتمة الأصلية للرواية كي يوفر لـ توماسين نهاية سعيدة . »

كان هاردي ، إذن ، يؤمن بأن للعالم نظامه الكوني . ويعنى هذا أن رواياته التراجيدية تعيش دائما على مستويين ، المستوى التخطيطي ، ومستوى الحكمة . وكثيرا ما أخطأ هاردي في رسم الحكمة . وهو يتردى أحيانا في مهاوى الخطأ عندما يتسم مجرى الأحداث ، فجأة ، باللامعقولية - وهو ما يبدو عندئذ نتيجة لعجزه - كما يحدث عندما تقتل تس الك ديربرفيل Alec d'Urberville بسكين الحبز . ومما يزيد لا معقولية الأمر عمقا أنه بجانب اللياقة عندما يسمح لنفسه بوصف الدم المتسرب من الأرضية الى السقف الذي تعلوه على شكل

(★) من الضفدعات المذبذبة .

(★★) الزفافة : نحلة تحدث صوتا كالزقيف عند الطيران .

« آس ضخمة » . بل ان لجوءه الى الميلودراما لهو دليل مشابه على افتقاره الى الدبابة ، والقبض على تس فى ستون هنج فى النهاية مثال لذلك . فهو لا يستطيع أن يخلص بلباقته فى الوقت المناسب ، وهو بطريقة ما ، يضيف على الصورة الفخيمة شيئاً من البهتان .

لكن نقطة الضعف الرئيسية فى الحبكة عند هاردى تنبع من مفهومه للسببية . فهو عاكف على اظهار أن النجوم وهى فى مجراها تناصب أولئك الذين يتطلعون الى أعلى العدا ، فهى تحارب أى رجل أو امرأة ترتفع فوق المصير العام لما يتحلى به من روح عظيمة وطموح أو عاطفة . وهنا كانت المشكلة من الصعوبة بمكان ، ولا عجب أنه لم يوفق الى حلها أبداً . فلم يكن من الممكن مظهر عدا الكون المفاجئ للانسان الا من خلال ما يمكن تسميته ب هوائية المصادفة . ومن السخافة أن ننحى على هاردى باللائمة على الدور الكبير الذى يسنده الى المصادفة ، لأنه ، ببساطة ، كان يؤمن بالمصادفة . ونسوق مثالا لذلك من « عودة المواطن » ، حيث تتأمر الأشياء ضد الرجل فوق العادى حينما تزور والدته كلیم يوستاسيا من أجل اقرار السلام بينهما فى نفس الوقت الذى تختفى فيه يوستاسيا ب ويلديف . وانه لمن عدا الطبيعة أن تلدغها أفعى ابان عودتها الى منزلها . ولكن هاردى يبدو كما لو كان غير مقتنع تماما ، لذا فهو لا يعرف أين يقف بالأمر . ثم يفسد الأمر بالافراط فى المبالغة : فنحن نبدأ فى الاحتجاج عندما نعلم فيما بعد بأن خطاب يوستاسيا ل كلیم لم يصل الى يده لأن الرسول غفل عن ارساله بالبريد . ويتسرب اليها الاحساس بأن المؤلف قد تحالف مع طبيعة الأشياء ضد شخصياته وبأنه يحرك القدر ضدهم .

ومن المؤكد أن أسوأ سقطات هاردى هى قتل فازر تيم Father Time لأطفال سيو Sue فى روايته « جود » ، وما تلا ذلك من انتحاره « بسبب الكثرة البالغة » . ونحن نجد فازر يتم عندما نلقاه للمرة الأولى فى القطار أقرب ما يكون الى صورة شعرية لا منبيل الى نسيانها ، ولكنه لا يلبث أن يصبح ، على نحو متزايد ، المتحدث بلسان المؤلف ؛ وعندئذ ندرك أنه يمثل الطفل الصغير الوداع الذى تصوره لنا الرواية الفكرية العاطفية فهو يتفوه بالحكم فى براءة - وقد انقلب رأساً على عقب - فهو مخلوق عاطفى ، ومما يجعله أقل اقناعاً أنه ، وكما يقول الطبيب ، « طفل من نوع لم يعرفه الجيل الماضى بداية الرغبة العالية القادمة فى الموت » . ويبرز التفسير الفلسفى عاطفية الأمر . وعندما يستشهد جود ، بعد ذلك بأربع صفحات ، بقول اسكيلوس « ان الأشياء باقية كما هى ولن يصيبها الا ما كتب لها » نشعر بأن الخاتمة فى هذا المثال لا تقرر حتمية الأمور بقدر ما تقررها رغبة هاردى نفسه . وهى خطوة من خطوات كثيرة لا مجال ولا مسيب لها هنا .

ولكن هذه الزلات فى تخطيط روايات هاردى ، لا تخلف عنده نفس الضرر الذى كان ممكنا أن تخلفه مع أى روائى آخر . فهذه ، رغم كونها كالرقع ، إلا أنها لا تفسد العمل الروائى ، لأنها تبدو كبيرة نوعا إذا قيست بالحبكة ، ولكنها تتضاءل إذا ما قورنت بالتخطيط الشاسع القوى الذى يكمن خلف الحبكة . فالحبكة عند هاردى ، هى محاولة للتعبير عن أهمية التخطيط العظيم فى قالب انسانى محض . ولم يكن هناك مناص من الفشل ، لأن هاردى ، كإنسان يمثل عصره وبلده ، لم يكن لديه أسطورة كافية تماما يستطيع التعبير بواسطتها عن نظراته الى طبيعة الأشياء .

ولكن عظمة الصورة والاحساس بالنظام الكرنى الذى يكمن خلف الأحداث يجعل روايات هاردى تقف بمعزل عن أى عمل روائى ظهر فى انجلترا فى القرن التاسع عشر ، فلا نجد مفرا حين نريد مقارنة أعماله من اللجوء الى الأعمال الشعرية العظيمة . وكانت « عودة المواطن » هى الرواية الأولى التى ارتفع فيها الى المستوى التراجيدى ، ويمكننا القول بأنها أفضل رواياته قاطبة . اذ لا تهيمن خلفية العالم الطبيعى على شخصياته على هذا النحو فى أية رواية أخرى . وربما كان الانقسام بين الكائن البشرى والطبيعة التى يحيا فيها بالغ الحدة فى هذه الرواية . وفى الأعمال التراجيدية التالية « عمدة كاسترتردج » ، « The Mayor of Casterbridge » (١٨٨٦) ، و « تس سمليلة ديربرفيل » ، (١٨٩١) ، و « جود المغمور » ، (١٨٩٥) ، يخامرنا الاحساس بأن أبطاله وبطلاته التراجيديات يقتربون أكثر وأكثر من الطبيعة وبهذا القدر تتناقص أهمية الخلفية الطبيعية كشيء منفصل عن الإنسان .

وكانت طريقة هاردى فى خلق الشخصيات تتعارض تعارضا تاما مع طريقة جورج اليوت . واذا كانت جورج اليوت روائية نفسية ، فهو على النقيض من ذلك تماما . فهو عندما يحاول التحليل ، لا ينجح الا فى الانقاص من حجم شخصياته التراجيدية ، كما يحدث مع كلیم وفارزيتم ، لأن تحليله يتسم عامة بالقصور . وهو لا يستطيع أحيانا تبيان دوافع شخصياته كما يحدث مع سيو فى « جود المغمور » . وبعبارة أخرى ، فرغما عن مهارة وخصوبة الشخصية ، فقد كان ادراك هاردى لها ادراكا سريعا خاطفا . وهى تتمتع ، شأنها شأن كافة شخصيات هاردى التراجيدية العظيمة ، بثقل قوة من قوى الطبيعة ، لم ير هاردى منها سوى بصيص فجاء تصويره لها غير مكتمل الوضوح .

وبالتالى ، فلا يتضح اختلاف شخصيات هاردى عن بعضها البعض الا فى المواقف العاطفية العظيمة . وعندئذ تستمد حياتها المتفجرة من الشعر الذى يغلفها . وأوضح مثال لذلك هو ادراك باتشيبا ايفردين Bathsheba Everdene

وهي في مزارع التنوب بالليل لوجود سرجنت تروى Sergeant Troy ، في « بعيدا عن الجماهير المجنونة » « Far From the Madding Crowd » (١٨٧٤) ، والوصف المعجز لتحطيب تروى بالسيف الذي يلي ذلك مباشرة .

« أشهر سيفه وكانت تلك هي خطوته الثانية في تقديم نفسه ، وكان أول ما شعرت به بعد ذلك هو اتجاه طرف السيف ونصله وهما يلتمعان في جانبها الأيسر ، أعلى الفخذ تماما ، ثم ظهورهما ثانية على جانبها الأيمن من بين ضلوعها كما لو كانا قد اخترقا جسدها . وكان ثالث ما شعرت به هو رؤيتها لنفس السيف منحنيا في يد تروى دون أن يشوب نظافته شيء أو يعلق به دم . » (وكان تروى ممسكا بالسيف في وضع يسمى من الناحية الفنية « استعارة السيوف ») حدث هذا كله بسرعة الكهربا .

وفي لحظة تغير الجو في عيني باثشييا . فقد كان نصل سيف تروى العاكس يرسل فوقها ومن حولها وأمامها أشعة أخذها من الشمس الغاربة عازلا بذلك الأرض والسماة تقريبا ، وكان نصل السيف يبدو في كل مكان في وقت واحد ، دون أن يكون في مكان بعينه . وكان يصحب هذا البريق الدائر اندفاع حاد أقرب ما يكون إلى الصغير ، ينبعث من كل جوانبها في آن واحد . وبالاختصار ، فقد كان يحيط بها عالم من الضوء ومن الصغير الحاد أشبه ما يكون بسماة قريبة مليئة بالشهب .

« لم يحدث أبدا منذ أصبح السيف العريض هو السلاح القومي أن أبدى أحد مهارة أكبر في اللعب بالسيف مما أبداه سرجنت تروى ، ولم يحدث أبدا أن كان لديه مثل هذا المزاج الرائق للعرض الذي كان لديه آنذاك في ضوء الشمس الغاربة ، وبين السرخس ، ومع باثشييا . ويمكننا التأكيد بأن ضرباته بلغت من الدقة مبلغا حتى أنه لو أمكن لحد السيف أن يخلف وراءه أثرا دائما في الهواء لكانت المسافة التي لم يمسهها السيف ، اذن ، في مثل حجم باثشييا تقريبا . »

وبعد هذا ، لم يعد هناك مستوجب للتحليل . اذ يبدو لنا استبعاد تروى المفاجيء لـ باثشييا ، وامتلاكه التام لها على نحو له وقع العميق . فهي ضحيته التي لا حول لها ولا قوة أمامه كما لو كانت قد ائتمت به فعلا في ميدان القتال .

ويغلف هاردي شخصياته التراجيدية دائما في غلالة من الشعر . وهو ليس شعرا فكريا مثل شعر ميريدث ، بل هو أكثر بدائية وسحرا ، وهو يسمو دائما بأهمية الشخصيات وباحساس القارئ بأحجامهم التراجيدية . وكلما ابتعدى هاردي عن شكل الرواية النثرية المقصود الذي يأخذ عن المفهوم التقليدي

ابتعد برواياته عن مجال النقد من وجهة نظر النتر . ومن بعض الجوانب :
فان أبسط وأنجح رواياته التراجيدية هي « عمدة كاستربرديج » . وهنشارد
Henchard هو أعظم أبطاله ، كما أن تس هي أكثر بطلاته اثارة للمشاعر .
ويرجع الكثير من عظمة هنشارد التراجيدية الى عدم قدرته على الرؤيا الواضحة .
وهو يحتوى على الطبيعة كلها داخل نفسه كأي ثور ضخمة الجثة . وينأى به
هذا الغشم الحيواني كثيرا عن أبطال شاكسبير التراجيديين . وعلى أية حال .
فيمكن رغم ذلك مقارنته بـ ما كبث من جانب واحد . وتناسب الطبيعة الخارجية
هنشارد العدا ، ونحن لا نرى هذه الطبيعة الا من خلال السحر والشعوذة ،
ولكن الصيغة الشعرية لكل تجعلنا نصدقها . ويسمو الشعر ويعمق من
احساسنا بمصير هنشارد التراجيدي . ويمكننا أن نورد مثلين من هذا الشعر :
فهناك اللحظة التي تكتشف فيها هدية الزفاف التي يقدمها لـ اليزابث جين
Elizabeth Jane : « قفص جديد للطيور ملفوف في جريدة وكرة من
الريش ملقاة في أسفل القفص وجثة طائر الحسون » ، والمشهد الذي يرى فيه
هنشارد الجثة الميتة « وهي جامدة متخشبة فوق سطح النهر » :

« حمل التيار الدائري الذي كان يتدفق من الفيض الرئيسي ، الجثة الى
الامام ، ومرت الجثة امام ناظريه ، وعندئذ أدرك وقد أخذ منه البرعب مأخذه أنها
جثته . لم تكن جثة انسان يشبهه بعض الشيء ، بل كانت تماثله تماما ، كأنها
بديل له . وكانت الجثة طافية كالميت في تن هاتشز هول » .

ولكى نجد شيئا يعادل الفقرة الأولى في اثارها للعطف ، أو الثانية
فيما تثيره من رعب ، علينا أن نعود الى وبستر .

وأحيانا يكون الشعر هو شعر الظروف المصاحبة والمهيمنة . ومثال ذلك
وصف وادي المراعي الكبرى – بل أكثر من وصف فهو يمثل الخلفية – في
« تس سليله ديربرفيل » ، فهو الخلفية التي يجرى أمامها التقاء تس مع
انجيل كلير Angel Clare وتحابهما . ولكن أيا كان نوع الوصف ، فان
الشعر والأخيلة اللذين يصورانها يتسمان بالدقة ، ليس فقط بالدقة المفرطة
لشاعر مثل كلير ، بل أيضا بعمق البصيرة ، وتوخي الدقة « في التفاصيل
الصغيرة وفي الشكل العام الذي يحتويها ، وهو ما يتميز به جيرارد مانلي هوبكنز
Gerard Manley Hopkins . وعندما نقرأ هاردي ، تأخذنا تلك الغرابة

التي تميز أعماله ، فهو كالطفل الذي يرى ويصور ما يراه لأول مرة . ومثل
ذلك الطريق الذي يشق أحراش أجدون ، « مثل الخط الذي يفصل ما بين
شعر الرأس » . كما أن دقته ليست بأقل من ذلك عندما يصور شيئا أكبر
أهمية . وهكذا يصف لنا هاردي تس بأنها « وقعت في أيام نزقها مثل الطير
في الشبكة » . ومن الممكن أن يكون هذا مع أي روائي آخر مجرد تعبير نمطي

عاطفى . وليس كذلك الأمر مع هاردى . وكما يقول جون هولواى فى « الحكيم الفكتورى » « أنها صورة دقيقة وملحة تذكرنا بأن وقوع تس فريسة للغواية فى الغابة أشبه بعملية إيقاع حيوان فى الشبكة - وهو ما كان ممكنا أن يحدث فى نفس المكان » . وتصل الصورة الخيالية الى قرارة حال تس . فهى تقع فريسة لمحنة تراجيدية نتيجة لنزعاتها الحيوانية ، ولكن لو أنها كانت مجرد حيوان ، لو أنها كانت رتى بريدل Retty Priddle أو زهيوت Izz Huet لما تمخض الأمر عن مأساة .

تقف « جود المغمور » نوعا ما بمعزل عن بقية روايات هاردى . فهى محاولته الوحيدة لكتابة رواية تعبر تماما عن عصره ، اذ تذكرنا قراءتنا لها بأن هاردى كان يصغر ايسن Ibsen باثنى عشر عاما ويكبر سترندبرج Strindberg بتسعة أعوام . فنحن ندرك أن جود انسان شهوانى ينشد الهرب فى الخمر عندما تتأزم به الحياة . ولكننا لا نراه من هذه الجوانب . كانسان غير عادى ، فهو بالتأكيد لا يزيد عن الانسان العادى الشهوانى شيئا . كما أن مغامراته فى الجنس والشراب لا تخرج عن المألوف وما كانت لتؤثر على مجرى حياته لو أنه كان فعلا « الانسان العادى الشهوانى » . وتتركز مأساته فى أنه ليس ذلك الانسان . وتتسبب مطامحه الفكرية التى لا تتناسب مع وضعه ، و تمنيه لحياة الطالب فى كريستينستر ، فى سقوطه . ويسديه المدرس فى بيبليول النصيحة المناسبة لرجل له مثل وضعه ومطامحه : « . . . من وصفك لنفسك كعامل أستطيع القول بأن فرصتك فى النجاح فى الحياة أكبر اذا بقيت فى مجالك وتمسكت بمهنتك مما لو اتخذت لنفسك طريقا آخر » . ولو أنه أخذ بنصيحة المدرس ، فلربما كان قد انساق وراء الخمر والزنا ، متجاوزا بذلك كل ما أشارت اليه الرواية بشئ من التسامح . ومأساة جود الرئيسية هى مأساة خيبة الآمال ، وهى آمال كان تحقيقها ، تقريبا ، ضربا من المحال فى ذلك الحين ، حتى لو كان يتمتع بنقاء قديس وتحكمه فى نفسه . ويمكن مقارنة مأساته بمأساة رجل من الطبقة الفقيرة هو جيلبرت جرين Gilbert Grail فى رواية جسنج « ثرا » « Thyrsa » التى ظهرت قبل ذلك بثمانية أعوام . والواقع أننا يجب أن ندرس « جود » بالرجوع الى روايات جسنج ، فنحن نشعر فى « جود » ، كما نشعر فى روايات جسنج - لأول مرة فى هاردى - بتيار داخلى (تحتى) قوى لما يكاد لا يمكن تسميته الا بـ « الاحساس الطبقي » .

ولا يبدو هذا فى رواياته الأولى لأنه لم يكن هناك مستوجب له : اذ كان هاردى يصف ما يجرى فى عالم كان لا يزال تقليديا . ولكنه فى « جود » ابتعد ببأحداث روايته تماما عن نطاق القيم السائدة فى وسكس بأن جعل من بطل

روايته التراجيديدى مفكرا من الطبقة العاملة • وما كان يستطيع غير ذلك ، لأنه كان قد أخذ موضوعه وبطله من عالمه المعاصر ، و « جود » رجل لا بد وأن يبنى بالهزيمة فى صراعه مع العالم المعاصر : ويصور لنا هاردى احساسه المريض ، تصويرا راسخا ، فى الفصل الثانى من الرواية • وقد لاحظ الجميع الطريقة التى اختفى بها الكورس البدائى الخصب من « جود » ؛ باستثناء عمه « جود » والأرملة ادلى Edlin ، ومدى ضآلة نسيج الرواية وعالمها الموصوف ، والروابط التى تربط الرجال بالطبيعة وطبيعة الأمور ، اذا ما قورنت ب « عودة المواطن » • وليس هناك مجال فى « جود » للمناظر البطولية أو الشعاعية العظيمة مثل تحطيم تروى بالسيف ، أو خداع جابريل أوك من أجل تغطية المخازن أثناء العاصفة الهائلة فى « بعيدا عن الجماهير المجنونة » ، والقصص الرائعة ، لقامرة ويلدف مع بائع الحناء فى الليل بين الأحرار وعلى ضوء الحشرات المتوهجة ، فى « عودة المواطن » ، أو افتتاحية « عمدة كاستربرج » الرائعة • ويمثل كل هذا خسارة كبيرة فى تلك الجوانب التى كان يتجلى فيها تفوق هاردى • ولكن كان من المحتم على هاردى التخلي عنها ، لأنها تمثل أسلوب الحياة ذلك الذى اجتث منه « جود » ، وسيوبريدهد تماما وذلك بفضل انتمائهما الى مفكرى الطبقة العاملة •

وتكون هذه المناظر الشعرية والبطولية العظيمة ذلك التخطيط الذى يكمن خلف روايات هاردى الأخرى ، والذى يعطيها الاحساس بالامتداد الزمنى • ولا يستطيع المرء القول بأن « جود » تفتقر الى التخطيط (اذا ما فرقنا بين التخطيط والفكرة) ، ولكن التخطيط الموجود فى « جود » قد تعرض لانكماش كبير وتحول الى رمز ساخر • اذ تأسر أرابيلا Arabella جود فى البداية بأن تلقى عليه سوط الخنازير ، ويعيشان ، بعد زواجه منها مرة أخرى فى آخر الرواية ، فوق حانوت والدها الذى يبيع فيه لحم الخنازير • وأيضا ، فبينما يتدرج جود من التصديق الى التكذيب ، تتدرج سىو من التكذيب الى التصديق • ويتمخض هذا الانكماش فى التخطيط عن ابراز نقطة الضعف عند هاردى ، وهى معالجته للحبكة • ولما كان هاردى يدنو بعمله كثيرا من مستوى الواقعية ، ويمكننا القول من مستوى جسنج ، فى « جود » ، فان هذا يزيد من خطر لا معقولياته • ورغمنا عن أن « جود » هى أوضح تعبير عن نظرة هاردى الى الموقف التراجيديدى للانسان ، الا أنها تعاني قنيا من ذلك الوضوح ذاته •

وتمتاز « جود » رغم ذلك بتأثيرها القوى العميق ، ومما لاشك فيه أنها تستمد جزءا من قوتها وتأثيرها العميق من عدم استخدامها لقدراته الشعرية العظيمة فيها • وقد تخفف هذه القدرات من الفرع التراجيديدى أحيانا ، أو تجعله مستساغا على الأقل ، ولكن عرض موقف جود وسيو التراجيديدى المتزايد يحتل

المقام الأول فى « جود » . اذ يصفهما هاردى لنا - على غير عادته . عن كذب . و جود ، باحساسه المفرط المرهف ومبادئه السامية و « نزقه » الاساسى ، على حد تعبير جيمس ، هو بطل هاردى التقليدى الذى صنعه فى صورة عامل فكتورى . ونحن نعرف عنه من التفاصيل ما يفوق كثيرا معرفتنا ل كاييم يوبريت أو آنجيل كلير . بينما تمثل سيو بريد هد خروجها على المؤلف عند هاردى . فهى لا تختلف عن يوستاسيا وباتشيبيا ايفردين وتس فقط لمجرد انفرادها بالاتجاه الفكرى . بل انها أكثر من مجرد صورة للمرأة الحديثة عند هاردى ، وهى تسبق تماما صور جسنج للمرأة الحديثة . فبينما أصبحت رودا ن Rhoda Nunn فى « نساء لاحول لهن » « The Odd Women » غريبة من غرائب التاريخ اليوم ، فما زالت سيو حية بفضل غموضها وشذوذها الجنسى ، الذى نستشعره طيلة الوقت دون أن نستطيع فهمه تماما :

« فى البداية لم أكن أحبك يا جون ، وأنا أقر بذلك . عندما عرفت لك لأول مرة كنت أريدك فقط أن تحببني . ولم ألعب معك تماما لعبة الحب ، ولكن تلك الرغبة الداخلية الجارفة التى توهن من أخلاقيات بعض النساء أكثر مما تفعل الرغبة الجنسية الجامحة - تملكتنى تلك الرغبة فى الاجتذاب والافتان - بغض النظر عما قد تجلبه على الرجل من ويلات - ولكن الرعب تملكنى عندما اكتشفت انك قد أصبحت أسير هواي » .

وقد يكون متاح شخصيتها فى كلمة هاردى « مفكرة » . وقد سر الكثير من النقاد بالفقرة التى تصف تركها لزوجها فيلوتسون Phillotson ، حيث تورد بتأثير من تعقلها الدائم ج . س . ميل J. S. Mill ، بينما يجيب ، « فيما يهمنى ج . س . ميل ان كل ما أريده هو أن أحيا حياة هادئة ! » الا أن هذه الفقرة تتفق تماما مع طبيعة الشخصية والنعمة . والاشارة الى ميل فى هذا الموقف بذاته تكشفها لنا تماما - كما أننا لو تجاوزنا عن تاريخ الحادثة لكان من الممكن أن يحل محله فرويد أو لورنس . وتمثل سيو تصويرا صادقا لنوع شائع من النساء فى العالم الحديث . وانه لما له مغزاه أن د . ه . لورنس كان هو الكاتب الوحيد من بين الذين كتبوا عن هاردى الذى فهم تماما ما حققه هاردى بخلقها .

وكما يقول هنرى جيمس فسوف يكون هناك دائما من ينظرون الى هاردى على انه « هاردى الصغير الجميل » . بينما تغفر أخطاؤه قاهها ، ونسمع صرير حبكاته . وأوغاده مجرد ممثلى فرقة جواله تعرض الميلودراما . ويفتقر نشره الى الاتقان على نحو يبلغ معه حد الغرابة . ومع ذلك فالدليل الحقيقى على جرم هاردى هو أنه يكاد يكون الروائى التراجيى الوحيد فى أدبنا ، وأن علينا عند

تقييمه أن نفعل ذلك فى النهاية بالرجوع الى شكسبير و وبستر وكتاب المسرح
الاغريقى . وقد كان تأثيره هائلا وهينا فى نفس الوقت . وبعد اكتشافه ل
وسكس قام رهط من الروائيين الثانويين بارتياح أقاليم فى طول انجلترا وعرضها
وبينوا لنا الانسان أمام خلقية الأرض العريقة . وربما كان الوحيد من بينهم
الذى يمثل شيئا من الأهمية لنا اليوم هو ادين فيلوبتس Eden Phillpotts
ومن نواح كثيرة كان أقرب الروائيين اللاحقين الى هاردى هو د . هـ . لورنس .

الرواية من ١٨٨١ الى ١٩١٤

١

ما جاءت ثمانينيات القرن التاسع عشر الا وكان التغيير الذى حدث فى الرواية مع جورج اليوت وميريدث قد أصبح غالبا . وأدرك الروائيون وجود انفصام فى الرواية بين القديم والجديد ، ورغمما عن أن روايات هامة من النوع القديم ظلت تكتب - ومازالت فى الواقع - فقد أصبح لها أكثر وأكثر مظهر العودة الى الماضى . ومن الدلائل التى تشير الى هذا الادراك للانفصام مقال هنرى جيمس « فن القصص الخيالى » الذى نشر عام ١٨٨٤ . واذا أراد المرء تحديد التغيير فى أوضح صورة فليس هناك ما يمكن للمرء عمله أفضل من أن يسوق كلماته عن ترولوب .

« اعتاد بعض الروائيين المجيدين اطلاق العنان لأنفسهم وهو شيء لا بد وأنه كثيرا ما يدفع الدموع الى مآقى الناس الذين يأخذون قصصهم الخيالى مأخذ الجد . وقد لفت انتباهى أخيرا ، فى قراءتى لصفحات كثيرة من أنتونى ترولوب ، افتقاره الى الحصافة فى هذا الصدد . وهو ، فى زينج ، أو بين هلاين (قوسين) أو جملة جانبية ، يسلم للقارئ بأن ما يفعله هو وصديقه الصدوق ما هو الا « عملية ايهام » . وهو يسلم بأن شيئا من الأحداث التى يسردها لم يحدث بالفعل ، وأنه يستطيع تغيير وجهة الرواية على النحو الذى يستطيبه القارئ أكثر . وأنا أعترف بأن مثل هذه الخيانة لوظيفة مقدسة تبدو لى جريمة شنعاء . وهذا هو ما أعنيه بموقف الاعتذار ، وهو يصدمنى فى ترولوب تماما كما كان ممكنا أن يصدمنى فى جيبون Gibbon أو ماكولى . »

وليس نقد جيمس مجرد نقد الصانع الحاذق الواعى لمؤلف يبدو له ملفقا . فهو ، عندما يتحدث عن مهنة الروائى « كوظيفة مقدسة » ، يعنى ما يقوله . وقد كان لتوه يصف الرواية بأنها تاريخ : « هذا هو الوصف العام الوحيد (الذى يفىها حقها) الذى يمكن وصف الرواية به » . وهو يلى الفقرة التى أوردناها قبل بالقول الفاصل بأن تسليم ترولوب المتكرر بالايهام ، وموقفه

الاعتذارى عندما يتعلق الأمر بفنه « يشير الى أن الروائي أقل اهتماما بالبحث عن الحقيقة من المؤرخ ، وهو بهذا يحرمه بضربة واحدة من كافة اختصاصاته » .

ويطالب جيمس للروائي بمطلب ليس جديدا تماما - وكان ممكنا ل جورج اليوت ، على طريقتها الخاصة أن تضم صوتها الى صوته - ولكنه يفعل ذلك بتأكيد وثقة هادئين يبينان انه كان يرى أن هذا المطلب حقيقة في غير حاجة الى اثبات . فهو ، في الواقع ، يقول ما قاله وتدهام لويس في «الكاتب والمطلق» .

« ... هناك في كافة تلك الفنون المماثلة للطبيعة شبه قانون يلزم الفنان بتحري الدقة البالغة كما لو كان عجزا جثمانيا عن استبدال حقائق الحياة بغيرها . وهذا أمر حتمي حتمية مستلزمات الهندسة . ويهيء الكاتب فلويرت تماما مثل الرسام تشاردن Chardin مثالا مؤثرا لهذا القانون . . . ومن المؤكد أن حقيقة الروائيين العظام تختلف عن ، وأكثر ذاتية من ، حقيقة المؤرخ « العلمى » المعاصر . وعلى أية حال فإن الأمانة المدققة للحياة تمثل جزءا من جوهرها . ولو طلبنا منها تزييف الطبيعة لكان معنى ذلك القضاء عليها قضاء مبرما » .

وعلى أية حال فإن قانون « تحرى الدقة البالغة » هذا لا يمارس عمله الا عندما يعد الروائي نفسه فنا ، خلق عالم مقلد ، صيغ ، على محمل ما ، بالرجوع الى الحقيقة الموضوعية . والمسألة ليست مسألة « واقعية » بأى تفسير ضيق للكلمة . وهى ، بعبارة أدق ، أن الروائي يجب أن يكون قادرا ، فى الواقع ، على قول مهما كان الموقف الذى اختار القيام بوصفه ، « طالما ان لدى طبيعة الانسان ، فإن الموقف الذى تمثله الشخصيات ، لا يستطيع أن يحسم نفسه الا على هذا النحو » . وعلى سبيل المثال ، فإن روائيا مثل ستيفنسون تتكون مادته أساسا مما نعهده رومانسيا ، ليس أقل فى اتفاهه مع قانون توخى الدقة البالغة من جيمس أو جورج مور .

وستيفنسون هو الشخصية التى توافق المقام هنا ، لأن جيمس كان قد دخل معه ، عام ١٨٨٥ ، فى جدال حول طبيعة الرواية ووظيفة الروائي . وعندما كتب ستيفنسون ، « احتجاج متواضع » كان يأخذ موقف المعارضة من الواقعية كما عبرت عنها كتابات زولا . وقال « ان أصل الأمر كله هو أن الرواية ليست نسخة طبق الأصل من الحياة ، نحكم عليها بقدر دقتها ، وانما بتبسيط لجانب أو موضوع ما من الحياة يحقق النجاح أو يعنى بالفشل وفقا لأهمية بساطته » . ولم يجد جيمس صعوبة فى موافقته الرأى . وبطبيعة الحال فإن الفن ، الذى تمثل الرواية نوعا منه ، هو تبسيط . وكذلك الحال مع التاريخ . ولكن كما أننا يجب أن نحكم على المؤلف التاريخى بحكم كفايته للمادة الخام لموضوعه ،

كذلك ، بالرغم من كون الرواية تبسيطا ، يجب أن نحكم عليها بقدر نجاحها في تمثيل الحياة ذاتها ، أو تلك المساحة من الحياة التي كانت محط اهتمام الروائي . والرواية الجيدة ليست حقيقية فقط بمعنى ان الأحداث التي تصفها لم تحدث حقيقة . وإذا كانت الرواية ناجحة فيجب أن يشعر المرء بأنه لو قدر لهذه الأحداث أن تحدث فإن هذا سيكون على النحو الذي وصفه الروائي تماما . وبعبارة أخرى فإن الاستهواء موجه الى معرفتنا بطبيعة الانسان وطبيعة العلاقات التي تربطه بأخوته في الانسانية ويجب أن يكون الأمر كذلك مهما كان من عظمة أو ضالة المطمح الذي وضعه الروائي نصب عينيه ، وسواء أكان يهدف واعيا الى العمق أم كان عاكفا فقط على التسرية عن قرائه بطريقة مهذبة .

وربما لم يكن من قبيل الصدفة أن جاء انتصار هذا المفهوم ، الأكثر سموا وجدية ، للرواية كفن ، في الثمانينيات ، وذلك لأن هذا الانقسام ، بين الرواية القديمة والجديدة اتفق (زمنيا) مع ثورة ثقافية . فقد وفرت قوانين فورستر Forster التعليمية ، عام ١٨٧٠ ، التعليم الابتدائي الاجباري للجميع . وتمخض هذا ، على مر السنين ، عن زيادة هائلة في الجمهور القارئ . ولكن الهوة بين التعليم الجيد والتعليم السيء كانت من البون بحيث لم يكن هناك مناص من ذلك الانقسام الى شعبتين ، احدهما مثقفة والأخرى قليلة العلم ، الذي نألفه اليوم على نحو يثير الضيق . قبل عام ١٨٧٠ ، كان الانسان الفقير الذي يكافح من أجل تعلم القراءة ، ويدين له ذلك ، فيمضي الى ما هو أبعد من قراءة الصحف — كان مثل هذا الانسان يفعل ذلك لأنه انسان سام الى حد ما . فقد كان الامام بالقراءة هو الذي يعطيه حق الانتخاب ، وهو الذي يفتح له الباب الى مركز تجارى أفضل أو الى النجاح في العمل ، وكان شيئا ضروريا للعامل ذي النزعة السياسية الذي كان يتطلع الى امساك طبقته السلطة . ومنح فئة نادرة من البشر الذين يتسمون بالنزاهة حرية الثقافة التي كانت تقليديا حكرا للطبقة العليا . ولكن أيا كان الدافع الى تعلم القراءة ، فقد كان العامل الفكتوري ، بوجه عام ، يتقبل المعايير الثقافية لطبقات تحتل مكانا أعلى منه في السلم الاجتماعي . وأصبح تهيئة المادة المقروءة لجمهور نصف مثقف شغل صناعة كبيرة استنتت لنفسها معايير خاصة ، وهي معايير لم تكن تربطها أدنى علاقة بالمعايير الأدبية والفنية كما نفهمها عادة . والواقع أن فكرة معيار واحد لم يعد لها وجود في الواقع ، وربما كان هذا أمرا لا مندوحة عنه ، لأنك عندما تمنح شخصا نصف مثقف حق التصويت وتقنعه بأنه بهذا يهيمن على مقدرات بلده ، فليس من السهل في نفس الوقت أن تقنعه بأنه ليس حكما أيضا على ما هو رائع في الفن : ويجنح كل انسان جنوحا طبيعيا الى الاعتقاد بأن ما يفضله لابد وأن يكون هو الأفضل .

ومنذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ، عندما أخذت نتائج قانون عام ١٨٧٠ في الكشف عن نفسها ، ونحن نواجه حالا في الرواية لم يكن له وجود في أى وقت سابق . ومن المؤكد أنه حتى عام ١٩٣٩ ، وعدد الروايات التى تنشر كل عام فى زيادة مضطردة . ولكن ليس للغالبية الساحقة من هذه الروايات أدنى حق فى أن تعد مؤلفات أدبية . لقد انقسم القصص الخيالى الى طبقات على نحو لم يحدث فى منتصف العصر الفكتورى . ولقد كان دليلا على قوة رواية القرن التاسع عشر أن كل الذين كانوا يعرفون القراءة كانوا يستطيعون قراءتها . ومن المسلم به أن الجمهور القارىء عام ١٨٥٣ كان أضيق كثيرا منه الآن ، ولكن ديكنز أو ثاكري استطاعا الأخذ بقياد الجمهور القائم . أما اليوم فليس لدينا جمهور واحد وانما جماهير كثيرة ، يعيش بعضها فى عزلة تامة عن الآخرين . ومن غير المحتمل ، من بعد ترولوب ، أن يكون أى روائى فرد قد استطاع اجتذابها جميعا ، وذلك رغما عن أن الكثيرين من الروائيين الممتازين ، من ويلز الى جراهام جرين ، قد استطاعوا اجتذاب الكثير منها . وعلى أية حال فإن الشيء الهام هو تأثير هذا الانقسام الى طبقات ، الذى طرأ على القصص الخيالى ، على الروائيين أنفسهم . ولقد أظهر المؤلفون بالتأكيد ، احساسا بالنفور منه ، كما أظهر بعضهم اهمالا تاما للجمهور باعتباره وحشا مستهينا . وكان ستيفنسون ، كمؤلف له شعبية هائلة ، يحس ذلك . والشيء المهم هو الدور الذى يلعبه مفهوم الروائى كفنان فيه . والفكرة القائلة بأن الفنان انسان مكرس هى فكرة بالغة الحدائة . وهى تأخذ عن الشعراء الرومانسيين الذى يكون « دفاع عن الشعر » « A Defence of Poetry » لـ شيلي انجيلهم . وتمضى الدعوى فى القول بأن مسئولية الفنان مسئولية ذاتية وانه ليس مسئولا أمام أى مخلوق آخر . فيجب أن نتقبله أو نتركه . ولكن عندما يبدأ الجمهور فى تركه ، أو ربما لا يعثر عليه أبدا ، عندئذ يصبح لهذا المفهوم الحديث للفن قيمة اضافية فهو ينافح عنه أمام نفسه ، ويسبغ عليه الهيبة والعظمة باختصار الاحساس بالعظمة بينما يتابع هو مجهوداته المنفردة ، التى يبدو آنذاك ، ان أحدا لا يريد لها . ومن الصعب ، بدون هذا الاعتقاد المشجع ، أن ندرك كيف استطاع كتاب « الأقلية » العظام ، جيمس ، وكونراد ، وجويس ، المضى فى الكتابة .

ومنذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ، نزع غالبية من الروائيين ممن لهم اهميتهم الى أن ترى نفسها فى معزل عن الجمهور ، متخذين موقف المعارضة مما افترضوا أنها أهواؤه ، والذين كانوا ، من الناحية الفكرية على الأقل ، يسبقونه على الدوام . وذلك رغما عما قد يكون قد منحه لهم من ثروات . وشهدت تسعينيات القرن التاسع عشر انتصار الروائى كفنان واع وذلك لأن العصر هيا الظروف التى يمكن له فيها التصرف كفنان واع . ونشأت هذه

الظروف من الاتجاهات السياسية والاقتصادية في ذلك العصر . وكان لأحد القوانين الأخيرة ، رغما عما قد يبدو من ضالة مغزاه إذا ما قورن بقوانين فورستر التعليمية ، نتائج بالغة الأهمية بالنسبة للرواية . وإبان الثمانينيات ، حلت الرواية ذات المجلد الواحد محل الرواية التقليدية ذات المجلدات الثلاث ، أى أن الطول العادى للمؤلف القصصى الخيالى قد نقص بمقدار الثلثين . ولم يكن التغيير مفاجئا ، ولكنه كان ، على محمل ما ، وليد نضال بين جمهورين قارئين مختلفين والوسطاء الذين يمونوهما ، بين أكشاك الصحف القائمة فى محطات السكك الحديدية ومكتبات الاعارة الخارجية القديمة . وانتصرت أكشاك صحف محطات السكك الحديدية فى النهاية .

وكان التغيير ، بالنسبة لبعض الروائيين الذين كانوا فى منتصف حياتهم الأدبية . عندما صارت له فعاليته - كان التأثير مدمرا . ولم يتجسج جسج ، كواحد منهم ، فى التكيف مع طول الرواية الأقصر كثيرا . وقد كان هذا فى حد ذاته كافيا للقضاء على الرواية الفكتورية الهائلة المبعثرة قضاء مبرما . وتبدو الخسارة واضحة اذا ما تذكرنا « ديفيد كوبرفيلد » ، و « سوق الغرور » ، و « مدمارش » . وعندما نأتى الى الكتاب الثانويين ، على أية حال ، فإن الأمر يختلف . وتعانى كافة الروايات الفكتورية عدا أعظمها من الطول المفرط ، ومن وجود ما أسماه جيمس ، فى سياق آخر ، « حشوا » ، كسارة الأحجار التى تدفع للحشو . كانت الرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر مثل متبنة يمكن حشو كل شئ فيها . ولقد فرضت رواية المجلد الواحد على الروائي ضرورة توخى الدقة فى اختيار الحادثة والمادة . وقد كان ذلك ، الى جانب مطالب جماهير قراء جديدة ، هو الذى أدى الى انهيار الرواية الفكتورية الى فئات القصص الخيالى التى نعرفها اليوم أيا كان وصفنا لها - الرواية «الدقيقة» ، الرواية النفسية ، رواية المغامرات ، رواية الكشف (البوليسية) ، رواية الاثارة ، رومانسية المرأة . وعندما كان الأمر يتعلق بالروائيين البالغى العظمة ، فربما كان فى هذا افقارا . ولكن طوال الرواية الجديد كان فى حد ذاته بالتأكيد عونا قويا لهؤلاء الكتاب من أمثال ستيفنسون ، وجيمس ، وجورج مور ، وكونراد ، وبنت ، الذين كانوا ينظرون الى الرواية على أنها عمل تلقائى يصاغ عن وعى .

٢

كان أعظم الشخصيات فى جيل الروائيين الذى بلغ مبلغ النضج فى الثمانينيات - ومن بينهم ستيفنسون ، ومور - هو هنرى جيمس . ولما كان

قد ولد في نيويورك عام ١٨٤٣ ، فقد كان أكبرهم جميعا ، وخلفهم جميعا ، باستثناء مور . وكان كاتبا بالغ الخصوبة ، ولكن تفوقه لا يرجع الى ذلك فقط . ، ولا حتى الى فهمه الأعمق للموقف الانساني . ولما كان قد توفي عام ١٩١٦ ، فما زال يبدو من جوانب عدة معاصرا لنا ، أعظم معاصرينا . ونحن نقرأ اليوم ككاتب حديث بمفهوم لا ينطبق على ستيفنسون ، أو جسنج ، أو مور ، ونحن نفعل ذلك لأنه هو ، أكثر من أى انسان آخر ، الذى صنع ، على نحو ساء أو حسن ، ما يبدو على أنه الرواية الحديثة خاصة . وهو عندما وصف فلويرت بأنه رجل « ولد روائيا » وترعرع ، وعاش ، ومات روائيا ، يتنفس ، ويحس ، ويفكر ، ويتكلم ، ويؤدى كل حدث من أحداث حياته ، بهذا التكريس « ؛ فانما كان يصف نفسه . ويمكن القول بان الحياة ذاتها كانت بالنسبة له موجودة من أجل الرواية . ونحن لا نرى ثمار تسلط فنه عليه في قصصه الخيالي فقط وانما أيضا في مذكراته التى كان يواظب على تدوينها طيلة حياته ، وفي خطاباتة ، وفي التقديمات العظيمة - تلك المناقشات الساحرة ، الماثورة ، التى تعذب بالأمل ، التى يتناول فيها أسس قصصه الخيالي والمشاكل الفنية التى واجهته بها - للمجلدات الفردية لمجموعة مؤلفاته التى كتبها قرب نهاية حياته : ونحن نعرف جيمس كرواثي أفضل مما نعرف أى روائي آخر ما خلا فلويرت ، ويشغل جيمس فى الرواية الانجليزية مركزا شبيها بمركز فلويرت فى الرواية الفرنسية : فقد ناضل الاثنان من أجل اعطاء الرواية الحدة الجمالية لقصيدة أو صورة عظيمة .

وعلى أية حال ، فرغما عن أن جيمس لم يكن انجليزيا - فلم يحصل على الجنسية الانجليزية حتى عام ١٩١٥ ، العام السابق لوفاته - فقد كان على أية حال أنجلوسكسونيا ، ولا يقل قصصه الخيالي أخلاقية فى حدته عن جماليته . ولا يمكن فصل هذين الجانبين من جوانب فنه .

وكان جيمس منذ البداية أجنبيا على محمل بالغ الخصوصية . وكان والده ، وهو ابن مليونير عصامي كان قد هاجر من يولستر (★) ، فيلسوفا يؤمن بان التعليم التقليدى ينزع الى الاستقياس وبأنه يجب تعريض الأطفال لأكبر عدد ممكن من المؤثرات . ووجد جيمس الصغير نفسه ، على التوالى ، يدرس فى مدرسة فى البانى ، ونيويورك ، ولندن ، وباريس ، وجنيف ، وبولون ، وبون ، قبل أن يلتحق بمدرسة هارفارد للقانون . وهكذا فرضت عليه اللاجذرية ، وتكيف على القيام بدور المشاهد . وكان ، فى نفس الوقت ، يتشوق الى مجتمع مستقر تحكمه الألقاب والرسميات وهو ما لم تكن الولايات

(★) يولستر : Ulster : مقاطعة فى أيرلندا .

المتحدة تستطيع توفيره له . ووجد هذا المجتمع في انجلترا ، ولكنه ظل مع ذلك يعد نفسه أجنبيا . وفي انجلترا ، حيث استقر به المقام عام ١٨٧٦ ، كانت له علاقات اجتماعية واسعة ، وكثيرا ما كان يتناول الطعام بالخارج ، ولكن تناوله الطعام بالخارج كان ، كما نرى من « مذكرات » ، يمثل بالنسبة له غارات كثيرة يشنها على ممتلكات الأعداء ، حملات سلب كان يعود منها بتواة قصة ، أو فكرة غامضة لرواية ، يلتقطها من أحاديث الآخرين .

ويجب أن نضيف شيئا آخر عن والده . ففي انجلترا ، عام ١٨٤٤ ، نزل به ما يعرف في عائلة جيمس باسم « الهلاك » . اذ بينما كان يجلس بمفرده بعد الغذاء ، استولى عليه « رعب حقير ومختبل تماما ، ليس له سبب باد ، ولم يجه خيالي المتحير له تبريرا سوى شبح ملعون غير مرئي له يجلس القرفصاء داخل الغرفة ، ويبعث من شخصيته التتنة مؤثرات قاتلة للحياة » . واستمر الرعب ساعة حوله فيها الى « ما يشبه الطفولة العاجزة » . وبعد ذلك بأكثر من عشرين عاما ، تعرض الأخ الأكبر لهنرى ، وليام الفيلسوف ، لنوبة مماثلة . « ولما كانت ثقته بالذات ورغبته في الحياة قد استنزفت ، فقد عانى من الهجاس ، وظل سنين تراوده فكرتا الانتحار والجنون دائما » . ولقد قيل ان ما تعرض له لم يكن « نوبة مرض نفسية » وانما « أزمة روحية » . ولقد ولدت « تنويعات التجربة الدينية » *The Varieties of Religious Experience* من تحليله للنوبة المرضية والأزمة الروحية .

لم يكن الشر اذن بالنسبة لعائلة جيمس خاصية مجردة وانما شيء تعرفه ، على نحو مؤلم ، معرفة ذاتية ، والاحساس بالشر متضمن تضمينا قويا في مؤلفات هنرى جيمس ، يستشعره أحيانا على أنه افساد البراءة ، كما في أكثر قصصه شعبية « دورة اللولب » *The Turn of the Screw* ، وأحيانا على أنه « الأشياء السوداء القاسية التى تكمن خلف الممتلكات العظيمة » . وليس من المبالغة فى شيء القول بأن الشطر الأعظم من مؤلفاته الهامة هو مسرحة للصراع بين الخير والشر .

وكان مجال جيمس كرواى أكبر كثيرا مما قد يحزن المرء سواها من معجبيه أو المنادين به . ولكن منذ البداية وحتى النهاية يغلب موضوعان ، وذلك رغما عن أنهما ليسا موضوعيه الوحيدين . وأول هذين الموضوعين هو ما أسماه هو نفسه « الموضوع العالمى » ، وكان فى الواقع يعنى العلاقة بين أمريكا والأمريكتين من ناحية وأوروبا والأوربيين من ناحية أخرى . وكان جيمس يرى أنه موضوع لا يستطيع الكاتب الأمريكى الإفلات منه ، فقد كان جزءا من ذلك « المصير المركب » الذى يكون الكاتب الأمريكى . وقال ان « الغيب أعظم

بالضرورة بالنسبة للأمريكي - لانه يجب أن يتناول أوربا ، على نحو زاد أو قل ، حتى ولو بمجرد التضمن ، بينما لا يجد أى أوربى نفسه مضطرا أقل اضطرار الى تناول أمريكا . • ويتصل الموضوع الآخر الغالب بهذا : موضوع الانسان البريء التواق الى الحياة ، الذى يفسده أو ينهيه المتسفسطون الذين يبدو أن الأشياء التى ينشدها الانسان البريء تكمن فيهم . وفى التنفيذ فى قصص جيمس الخيالى ، ينزع الأبرياء الى أن يكونوا أمريكيين ، ومستغلوهم الى أن يكونوا أوروبين . • ويجتمع الموضوعان سويا فى رواياته الأولى « رودريك هدرسون » ، « Roderick Hudson » ، و « صورة سيدة » « The Portrait of a Lady » و « أجنحة اليمامة » « The Wings of the Dove » ، و « الكأس الذهبية » « The Golden Bowl » بينما تمثل السفراء « The Ambassadors » تنوعا عليهما .

ولا زال بعض النقاد يعدون « صورة سيدة » (١٨٨١) ، أولى رواياته العظيمة ، أفضل رواياته . وقد كتب فى مذكراته أثناء كتابته للرواية ، « ان فكرة الموضوع كله هى أن الفتاة المسكينة التى كانت تحلم بالحرية والنبيل ، وفعلت ، كما تعتقد ، شيئا كريما ، طبيعيا ؛ واضح الرؤية ؛ تجدد نفسها فى الواقع وطاحونة التقليدى ذاتها تطحنها » . وتأخذ معظم روايات وقصص جيمس بذورها من موقف عرض عليه أثناء الحديث أو التقطه أثناء القراءة . وكانت تعيش فى البداية على شكل قصة دقيقة غالبا ما كانت شظوية . وفى تدوينه لأمسية عيد الميلاد عام ١٨٦٣ فى مذكراته ، دون « قصة صغيرة سردها مسز انستروثر - ثومبسون على مسامعى أثناء تناولنا الغذاء عند ليدى ليندساي . وهو موضوع صغير منفر - ولكن فيه على نحو واضح ، كما يجب أن أقرر موضوع قصة صغيرة - صورة اجتماعية ونفسية صغيرة » . وعندما نمضى فى القراءة ندرك أن لدينا أصل « أسلاب بونيتون » « Spoils of Poynton » (١٨٩٧) . وبدأت « صورة سيدة » على نحو مختلف . فقد كانت نواتها ، كما نخبرنا فى مقدمته ، « تماما صورة شخصية فردية ، شخصية ومظهر فتاة أسرة بعينها ، كانت تحتاج الى اضافة كل عناصر « الموضوع » العادية ، وبالتأكيد الى عناصر الخلفية . . . فكرة فتاة معينة تقاوم مصيرها » ويكاد يكون من المؤكد أنه استعان فى رسمه لتلك الفتاة المعينة بذكرياته عن ابنة عمه الحبيبة ميني تمبل Minny Temple ، التى توفيت وهى فى الرابعة والعشرين من عمرها .

وكانت ميني تمبل رمزا بالغ القوة فى حياة جيمس ، رمز الشباب وكل ما هو جميل وبريء ، وكل ما كان يستجيب بحماس وشهامة لبشائر الحياة ويقيس مطالبه من الحياة وفقا لمقدرته على التجربة والأعمال العظام . وربما كانت ، فوق كل شيء ، رمزا لشيء أمريكى فى جوهره . وقد لا يسهل فهم

هذا الآن • وعندما نلقى ايزابيل آرشر Isabel Archer ، الشخصية التي تتقمصها ميني تمبل ، في « صورة سيدة » ، فهي بطبيعة الحال تنضم الى نفس مجموعة فتيات القصص الخيالي التي تضم اليزابث بنت ، واما وود هاوس عند جين أوستن ، وجوندولين هارلت عند جورج اليوت ، وكلاهما مدلتون عند ميريدث ، وتحدد تلك الأسماء خاصيتها واحساسها بقيمة ذاتها • ولكن أين هي هذه الأمريكية ؟ يمكن ادراكها بسهولة بتذكر تصوير ترولوب للنساء الأمريكيات ، مسز هيرتل Mrs. Hurtle ، على سبيل المثال ، في « المنحى الذي نعيش عليه الآن » • وتثير مسز هيرتل قزع ترولوب لما تطلبه لنفسها من حرية • « لقد أطلقت الرصاص على رأس رجل في مكان ما من أوريجون » • ولا يرى المرء تماما بطلات هنرى جيمس يفعلن ذلك ، ولكنهن أرواح حرة على نحو لا يحدث مع البطلات الانجليزيات المعاصرات تقريبا • فالحرية شيء يولدن من أجله ، وشرط لوجودهن ، وهو ما لا يحدث مع ، على سبيل المثال ، كلارا مدلتون ، اذا لم نذكر شيئا عن فتيات ترولوب • فهن نتاج موقف من النساء يختلف عن موقف الفكتوريين الانجليز •

عندما تجيء العمة تاتشت Aunt Touchet ب ايزابيل آرشر الى انجلترا تكون (ايزابيل) قد رفضت قبلا الزواج من رجل الأعمال الأمريكي الثرى كاسبر جودوود Caspar Goodwood ، وهذا في ذاته دليل على كونها روحا حرة : فهي ، رغما عن فقرها ، قد نبذت الثراء ، وذلك رغما عن حب جودوود لها الى جانب كونه رجلا صالحا • ولكن ليس من طبيعتها أن تغامر من أجل تأمين حياتها • كانت تنفق نصف وقتها تفكر في الجمال والاقدام والشهامة ، وكانت ثابتة العزم على اعتبار العالم مكانا للتألق ، والانبساط الحر ، والعمل الذي لا سبيل الى مقاومته • • وكانت تأمل أملا لا حدود له بأنها لن ترتكب أبدا خطأ ما • وفي منزل آل تاتشت الريفى ، وهم أصحاب مصارف أمريكيون طال بهم المقام فى انجلترا ، ولكنهم مازالوا يعون أمريكييتهم ، تلتقى ب لورد ووربرتون Lord Warburton الذى يقع فى حبها • وقد صور جيمس ووربتون كشخصية رائعة ، النبيل الانجليزى فى أسبمى صبوره ، راديكالى (حر متطرف) فى السياسة بسبب ايمانه الخالص بأن للنبل التزاماته • وهو يعرض على ايزابيلا الزواج ، ولكنه يقابل بالرفض من جانبها ، وهى لا تكاد تعرف السبب فى رفضها له ، ولكنها تعرف أنها يجب أن تعثر على مكانها فى العالم ، ومكان ووربرتون ليس مكانها هى • وتنظر مسز تاتشت الى رفضها ل ووربرتون على أنه نزوة ، ولكن مستر تاتشت وابنه رالف Ralph يفهمان • اذ أن ايزابيل تدخل السرور الى نفوسهم ، ويطلب رالف من والده أن يترك لها ثروة • وهو يقول « ائى أصف الناس بالثراء عندما يستطيعون

مواجهة متطلبات خيالهم ، • ويبدو له واجبا أخلاقيا أن يمكن ايزابيلا من مواجهة متطلبات خيالها •

والواقع أن هذا يقضى على ايزابيل قضاء مبرما • وجيمس يراها بنفس الوضوح الذى ترى به جين أوستن اما وود هاوس ، وذلك بالرغم من أن رؤيته لها عارية من الهجو :

« وهى عموما ، بمعرفتها الهزيلة ، ومثلها المحلقة ، وثقتها التى تتسم بالبراءة واليقينية فى آن واحد ، وطبعها المدقق والذى لا يتقيد بحدود فى آن واحد ، ومزيج الفضول والتزمت ، والحيوية واللامبالاة ، ورغبتها فى أن تبدو فى أفضل صورة ما أمكنها ذلك ، وعزمها على أن ترى ، وتجرب ، وتعرف ، وجمعها بين الروح النارية الرقيقة التى لا تهدأ ومخلوقة الظروف الذاتية الحمسة : سوف تكون فريسة سهلة للنقد العلمى : لو لم يكن المقصود بها أن تثير فى القارئ نزعة أكثر نقاء فى أملها ، •

وتجعلها صفتا حماس الروح وجهلها بالعالم ضحية محتومة • وهى تلتقى ب مدام ميرل Mme Merle ، وهى امرأة محنكة ذات درية ، وجلبرت أوسموند Gilbert Osmond وهو أمريكى مهاجر يعيش فى فلورنسا بحثا عن الجمال • وتخلب حياة أوسموند بما فيها من نزاهة ظاهرة وتكريس باد للفن لبها • وهى تتزوج منه ، ولكن السخرية الفظيعة هى أن أوسموند ما تزوجها الا من أجل ثروتها ، كى يوفر ل بانسى Pansy ، ابنته من مدام ميرل ، بائنة • وهما يعيشان فى أحد قصور روما ؛ وهذا هو ما يدور بخلد ايزابيل فى احدى الليالى : « لقد كان منزلا مظلما ، صامتا ؛ خانقا • ولم يدخل فكر أوسموند الجميل اليه ضوءا أو هواء ، ولقد بدا فى الواقع أن فكر أوسموند الجميل يختلس النظر من نافذة علوية صغيرة ويسخر منها • وبطبيعة الحال فلم يكن ما عانته الا جثمانيا ، فلو كان الا جثمانيا لربما أمكن العثور له على علاج • وكان باستطاعتها الخروج والعودة ، وكانت حرة ، وكان زوجها يتسم بالأدب الجرم • وكان ينظر الى نفسه نظرة بالغة الجدية ، وكان هذا شيئا مخيفا • وخلف ستار ثقافته ، ومهارته ، ولطفه ، ودماثة خلقه ، ويسره ، ومعرفته بالحياة ، كانت أنانيته تستتر مثل أفعى وسط كومة من الزهور ، •

وهى تنقد بانسى من زواج تعس يفرض عليها وتعود الى انجلترا لتعرض زالف تاتشمت فى مرضه الأخير • وهناك تلتقى ب كاسبار جودوود ثانية • وهو ما زال يحبها ويتوسل اليها أن تترك أوسموند وتعود اليه • وهو يقول لها « تستطيع أن تفعل كل ما نشاء ، ان العالم كله أمامنا — والعالم كبير

جدا • وهى تجيبه « ان العالم بالغ الصغر » ، وتعود أوسموند • وهى هنا تنبذ الحب والسعادة وهى تعى ما تفعل •

لقد كانت خاتمة الرواية مثار النقد • واذا أخذنا تصور جيمس للبطله فى الاعتبار ، لبدت تلك الخاتمة أمرا لا مناص منه ، ولو عجزنا عن ادراك ذلك لكان معنى ذلك اساءتنا فهم ذلك التصور الذى يكون مفهوم الشرف جزءا لا يتجزأ منه • كانت ايزابيل « تأمل أملا لا حدود له بأنها لن تعرف الخطأ أبدا » • وليس الخطأ والصواب أمرين بسيطين بالنسبة لأبطال وبطلات جيمس العظام • فهما ينتسبان الى ما قد يمكن وصفه بأسلوب حياتها : فهم ، فى لحظة الخيار ، يستشعرون أمرا مطلقا بأن يتصرفوا وفقا لأعمق أفكارهم عن أنفسهم وما يليق باحترامهم لذواتهم ، بغض النظر عن الراحة أو السعادة الذاتية • وتعود ايزابيل الى أوسموند لأنه ليس هناك سبيل آخر يتلاءم مع تصورهما لنفسها ، تماما كما تتخلى فليدا فتش Fleda Vetch فى « أسلاب بونيتون » عن أوين Owen ويوينتون ، حيث انها ما لم تفعل ذلك ، مهما كان فى ذلك من سعادة بالغة ويسر مادي لها ، لكان فى ذلك تعريض لحاستها الحلقية للمهانة • فالواقع أن الشرف فى خطر •

وعندما كتب جيمس « صورة سيده » كان المجال متسعا أمامه لامكانيات النمو • وفى « التقليد العظيم » ، تناول ف • ر • ليفز بالفحص المتماثلات بين « صورة سيده » و « دانييل ديروندا » ، وقام بتقدير مدى تأثير جورج اليوت على جيمس • ولكن كان هناك مؤثر آخر له مثل قوة تأثير جورج اليوت ، ذلك هو تأثير بلزاك • وتتأثر الروايتان التاليتان لـ « صورة سيده » وهما « سكان بوستون » « The Bostonians » و « الأميرة كازامازيما » « Princess Casamassima » ، خطى بلزاك فى أن مفهوم الروائي الكامن خلفهما هو مفهوم الروائي كمؤرخ لعصره • وتبين هاتان الروايتان اليسر الذى كان يمكنه به أن يصبح مؤرخا لعصره فى ذلك الموضع الذى تحكم فيه القضايا العامة الشخصية ، وتصوغها ، وتعبر عنها • وقد كتب عن « سكان بوستون » : لقد كنت أرغب فى كتابة قصة بالغة الأمريكية ، قصة تتناول أحوالنا الاجتماعية على نحو بالغ التميز ، وسألت نفسى عن أبرز وأخص جوانب حياتنا الاجتماعية • وكان الجواب : حال النساء ، والانهيال الذى أصاب مشاعر الجنس ، والجدل الذى يأخذ جانبهن » وتحكى الرواية حكاية الصراع بين بيزل وانسوم Basil Ransom وهو من أهل الجنوب وأوليف تشانسيلور Olive Chancellor العسكرية المناصر للمرأة من أجل الفوز بالوسيلة الروحانية فيرينا تارانت Verena Tarant • وهى من أحد جوانبها أجرا روايات جيمس ،

اذ من الواضح أن العلاقة بين أوليف وفيرينا تقوم على السحاق (★) ، ولا شك أن جيمس كان قد وقع فى هذا على أحد العوامل المحركة للحركة النسائية المتطرفة . ولكن الأحداث جميعها تأخذ جذورها وتنبع من ملاحظة وثيقة للبيئة فى وقت كانت تتميز فيه بمزيج غريب من المثالية والدجل والنزوانية الساذجة . وكل هذه أهداف لهجو جيمس الكاشف ، وهنا تعطينا رواية معاصرة المعيار الذى يمكننا به الحكم على انجازه . ولم يكن صديق عمره الروائى الأمريكى وليام دين هاولز William Dean Howells كاتباً غفلاً ، وخاصة فى اطاره القومى ، وقد ألهمه الولع الجنونى بالروحانية والاستغياى (★★) الذى اجتاحت بوستون فى الثمانينيات «البلد غير المكتشف» «The Undiscovered Country» كما ألهمه « سكان بوستون » جزئياً . وما زال بإمكان المرء أن يجد متعة فى قراءة رواية هاولز . وهى تحتوى على الأقل على شخصية واحدة رسمت بروعة فائقة ، المثالى الخائل نفسه دكتور بونيتون Dr. Boynton . ولكن « سكان بوستون » ، بالرغم من ضعف فيرينا تارانت ، تتخطى محلية موضوعها وتظل رواية هامة لأنها تعبر عن الاتجاهات الاجتماعية التى تعالجها تعبيراً قوياً من خلال الشخصيات ، كما أنه ، رغماً عن أن الاتجاهات الاجتماعية هى التى تشكل الشخصيات ، فإن الشخصيات أكثر من مجرد اتجاهات اجتماعية .

كانت « الأميرة كازامازيما » هى أولى ثمار قرار جيمس بالاستقرار فى انجلترا ، ويرجع الكثير من خصوبتها الى استسلامه المطلق لسحر لندن ، وإلى الهجوم الذى شنته المدينة العظيمة على خيال سريع الاستجابة . وهذه الكلمات مأخوذة من مقدمته للرواية ، حيث يخبرنا أن « هذه القصة قد ولدت ، على نحو غير مباشر تماماً ، ابان العام الأول من اقامة طويلة فى لندن ، من عادة ، أو الميل الى ، جوب الشوارع » . وبطله ، هياسنث روبنصن Hyacinth Robinson « برز أمامى من أرصفة لندن » . ولندن تشتمل على الرواية ، والرواية مشبعة بلندن ، التى تكاد تصبح فى صفحاتها شخصية قائمة بذاتها ، كما هو الحال مع باريس فى رواية مثل « المشرب » «L'Assommoir» لـ زولا . وفوق كل شئ ، فهى لندن التى يقرظ جيمس شوارعها ، بينما هو يحيى حيويتها فى أبناء شوارعها ، على سبيل المثال ، فى ميليسنبت هنج Millicent Henning المبتذلة التى تتدفق بحيوية رائعة والتى تكاد تصبح رمزا للطبقة العاملة فى لندن :

(★) السحاق : Lesbianism : المضاجعة بين النساء أو ما شابه ذلك ، وهو ضرب من اللواط أو ما ندعوه الشذوذ الجنسى .

(★★) الاستغياى : Occultism : الايمان بالعلوم الخفية أو الغامضة أو الغيب .

« كانت من قمة رأسها الى أخمص قدميها ابنة للندن ، للشوارع المزدهمة ووسائل المواصلات الصاخبة في المدينة العظيمة . وكانت قد استمدت صحبتها وقوتها من أزقتها القذرة وطرقها العامة التي يلفها الضباب ، وعمرت متنزهاتها وميادينها ومجموعات مبانيها الهلالية الشكل بمطامحها . لقد تسربت الى دمها وعظامها ، والى وقع صوتها وحركة رأسها . وكانت تفهمها بفطرتها وتنفعل بحبها . وكانت تمثل متبذلاتها ونوادرها الهائلة ، وحشيتها ومعرفتها ، لطفها وقحتها ، وكان من الممكن لها أن تمثل في موكب استعاري كامرأة عظيمة من المدينة ، حورية من تيه من متاهات مدلسكس ، زهرة من زهور الإبرشيات المجتمعة ، عبقرية من عبقریات الحضارة المدنية ، وملهمة أشعار سكان لندن » .

كان جيمس هو المتقبل الأجنبي للندن هذه في ثمانينيات القرن التاسع عشر ، ولكي يجربها ، وقيّمها ، ويستشربها في روايته فقد خلق شخصية أقرب في حساسيتها وذكائها الى حساسيته وذكائه . وفي إعادة تقيّمه الرائع للرواية في « الخيال الطليق » ، يضعها ليونيل ترلنج في مكانها اللائق كواحدة من « سلسلة الروايات العظيمة التي تتخلل القرن التاسع عشر مكونة السلسلة الفقارية لقصصه الخيالي » ، تلك الروايات التي يمكن تعريف بطلها الذي يحدد طبيعتها بأنه الشاب القادم من الأقاليم ، وذلك رغما عن أن طبقته الاجتماعية قد تكون مجاله » . وهذا هو ما يحدث مع هياسنت روبنسن الابن غير الشرعي لأحد اللوردات الداعرين والحائكة الفرنسية التي قتلتها وقضت نحبها في السجن ، والذي كفله حائك صغير في ايسلنجتون . وهياسنت هو ضحية هذا الصدام الذي وقع بين أبويه . و « لم يعرف الطمأنينة في ظل هذين التيارين اللذين كانا يجريان في طبيعته ، دماء أمه الدهماوية العنيفة ، ودماء أبيه العريق المنبت الفائق التهذيب » . ويعزل ترلنج ، على نحو رائع ، عنصر القصة الشعبية في هياسنت وموقفه . فهو ، من وجهة نظر واحدة ، الأمير غير المعترف به الذي يقف غموض نسبة ذاته حجر عثرة في طريقه الى ارثه ويختط له نهاية غريبة .

ولما كان محبا للجمال بطبيعته ، فهو يعمل في تجليد الكتب ، وربما كانت هذه هي الحرفة الوحيدة الميسرة لشباب من طبقته التي تستطيع إشباع المتعة التي يجدها في عمل الأشياء الجميلة . ويجذبه زملاؤه من العمال الى الحركة الثورية في عصره ، وتتلقفه الأميرة كازامازيما (وهي صورة من كريستينا ليت Christina Light التي ترد في « رودريك هدسون » أولى روايات جيمس) ، التي كانت ، بدافع من « كراهيتها للعادي » ، قد تركت زوجها الايطالي وكل الأسلوب الارستقراطي في الحياة بحثا عن الحياة في أوجه النشاط الثورية . وهي تجد نفسها مشدودة الى هياسنت لأنه روح جميلة

تعرض العوائق طريقه ، وليس ذلك طريقه الى الارث الذى يمكن أن يكون من نصيبه بوصفه ابنا لأحد النبلاء ، وإنما الى الارث الذى يجب أن يكون من نصيب كل انسان بحكم كونه انسانا . وهى تتعجب قائلة « تخيل المصير الغريب المرير ، أن يكون تكوينك على نحو ما هو حادث معك ، وأن تستشعر المقدرة التى لا بد وأنت تستشعرها فى نفسك ، ومع ذلك ألا تطل على الأشياء الجميلة فى الحياة الا من نافذة صانع فطائر فقط ! » ان وجوده ذاته هو بالنسبة لها تبرير كاف لثورة الاجتماعية .

ويمكن تخيل حياة هياسنت على أنها سلسلة من الاطلاعات ، اذ تطلعه مربيته مس بينسنت Miss Pynset على سر نسبه ، ويطلعه بوبين Poupin الفرنسى اللاجئ وزميله فى العمل ، على جوانب العظمة التقليدية فى مثالية أوليات القرن التاسع عشر الثورية ، وصديقه بول ميونيمنت Paul Muniment على أسس العمل المباشر الأكثر قسوة وعلمية فى أخريات القرن التاسع عشر ، والأميرة . ولكن ما تلقنه له الأميرة يختلف عن الآخرين : والأهداف التى تضعها نصب عينيها ، فيما عدا انها تأخذه بجدية أكثر ، هى نفس أهداف ميونيمنت ، أن تجعل منه جنديا مكرسا من أجل الصراع الطبقي ، ولكن ما تصل الى تحقيقه هو انها ، على خلاف رغبتها تماما ، تجعله ينظر الى الارث ، الذى تحول العوائق بينه وبينه ، فى ضوء جديد تماما ويدرك الثمن الذى يستلزمه وجود هذا الارث . وهو يذهب لقضاء أيام قليلة فى مدلى ، المنزل الريفى العظيم الذى استأجرته الأميرة والذى دعت اليه بغية شدة اليها والى القضية على نحو أكثر وثوقا . وهو يجد :

« كان هناك شيء فى طريقة ارتفاع الجدران الرمادية من الخضرة الخضراء جعل الدموع تترقرق فى عينيه . كان مشهد البقاء المديد الذى لا يخالطه وهن قدر أو فقر مشهدا جديدا عليه . كان قد عاش بين أناس كانت الشيوخوخة بالنسبة لهم غالبا ما تعنى بقاء مهينا شاكيا . كان هناك فى المقاومة المحظوظة التى قدمتها مدلى هدوء النجاح ، وتراكم الهيبة والشرف » . وعلى أية حال فان الكشف التام يأتى اليه عندما يزور أوربا مستعينا بالارث الضئيل الذى خلقت له مس بينسنت . ولما كان تقديره للجمال أقوى من حماسه للعدل الاجتماعى ، فان البندقية تكمل نقل تحاسسه . وهو يكتب الى الأميرة عن التأثير الذى خلفه المشهد عليه والنتائج وهى تمارس تأثيرها فى « القضية المقدسة » .

« ليس الأمر أنها لم تكن هناك كى يمكنى رؤيتها ، لأن هذا ربما كان هو أوضح نتائج توسيع أفق المرء - وكان الاحساس يتزايد كلما مضينا بأن الحاجة والكد والمكابدة هم النصيب الدائم للغالبية الساحقة من الجنس البشرى .

وكنت أجدها حيثما ذهبت ، ولكنى لم آكن أوليها اهتماما . وأستميحك عذرا لهذا الاعتراف المتشائم . كان الشيء الذى بهرنى تماما هو الانجازات العظيمة التى أمكن للانسان تحقيقها رغما عنها التكديس الرائع لقلة نصيبها من الحظ كبير ، الذى لا شك وأن التعساء الكثيرين قد مكنوا له ، قدر امكانياتهم وهى تبدو لى ذات قيمة وجمال بالغين وقد أصبحت أكثر وعيا عن ذى قبل بمدى ضالة فهمى للتقويم العظيم الذى تنتوين أنت وبوين احداثه بها . . . لن تستطيعين نعتى بالخيانة ، لأنك تعرفين العهد الذى أسلم به تسليما مطلقا وأبقى عليه . آثار وكنوز الفن ، القصور والضياح العظيمة ، انتصارات المعرفة والذوق ، النسيج العام للحضارة كما نعرفها ، التى تركز ؛ اذا شئت ، الى كافة ضروب الطغيان ، والقسوة ؛ والحرمان ، والاحتكار ، والنهب فى الماضى ، والتى بفضلها ؛ مع ذلك ، قد أصبح العالم « خداعا أقل دموية » والحياة أكثر غنائية . كل هذه أشياء يبدو لى أن صديقنا هوفندال Hoffendahl يغطها حقها ويرغب فى استبدالها بشيء لا أستطيع الايمان به مثلما أو من بالأشياء التى اختلط بها حنين ودموع الأجيال . أنت تعرفين مدى اعتقادى بغرابة هوفندال . . . اذا اكتفينا بذكره فقط . ولكن اذا كان هناك شيء أكثر وضوحا من غيره ، فيما يتعلق به ، فهو أنه لا يتعاطف اطلاقا مع البندقية القديمة (الكريهة) الرائعة هذه . فهو يودلو حطم سقف الفيرونيز حتى يستحيل قطعها صغيرة كى يتأتى لكل شخص الحصول على قطعة صغيرة . . . وأنا لا أعرف من أين يجىء ذلك ، ولكن فى الأشهر الثلاثة الأخيرة تملكى شك عميق فى نفس ذلك الموقف الضاغن . التحامل على المراكز والثروات الأكثر علوا وتألعا من مركز وثروة المرء » .

« أنت تعرفين العهد الذى أسلم به تسليما مطلقا وأبقى عليه » : كان هوفندال ، قائد الثورة ، قد وقع اختياره على هياسنت للقيام بأحدى عمليات الاغتيال . ولا يبذل هياسنت أدنى محاولة للتملص من المسئولية التى كان قد أخذها على عاتقه عن طيب خاطر . ولكنه ، عندما يصله الأمر ، يطلق الرصاص على نفسه .

وكانت « الأميرة كازامازيما » من الناحية التقليدية ، من بين أقل روايات جيمس اثاره للاهتمام . وربما لم تتعاف كلية أبدا من الهجوم الذى شنته عليها الصحافة حال ظهورها . ولكن هناك سبب آخر . فان مفهومنا للثورة والثوريين الاجتماعيين هو مفهوم ماركس . ولكن « الأميرة كازامازيما » سابقة للماركسية ، وليس ثوارها أعضاء فى الحزب الشيوعى ، وانما فوضويون ، سلالة محظوظة من البشر لحق ركب النسيان بمعظمها فيما خلا فى « مذكرات » « Memoirs » هرزن Herzen ولكنهم كانوا مثارا للفرع

فى عصرهم ، وهو نفسه عصر جيمس ، فى ثمانينيات القرن التاسع عشر، عندما كان الاغتيال سلاحا يكثر استخدامه فى الصراع السياسى . وقد كانت « الأميرة كازامازيما » ، مهما كان من بعدها عن السياسات الثورية كما نعرفها ، وكما تصورها ، على سبيل المثال ، « عاصفة فى شنغاي » « Storm in Shanghai » ل مارلو Marlaux ، كما بين ترلنج « تصويرا رائعا فى دقته للواقع الاجتماعى » . وهناك داخل ذلك ، وكأمر لا سبيل الى فصله عنه ، تسليم جيمس وصفه لتحقيق المؤلة بالدراما التى لم يواجهها اليسار المثالى الا لاما ، وهو أن خلق أنواع معينة من الفن وأساليب المعيشة ، التى تعد عامة أشياء طيبة فى ذاتها ، وارساء قيم ديموقراطية ، قد تمنع كل منها الأخرى ، لأن كلا منها قد لا تعيش الا على حساب الأخرى . ويمسرح جيمس هذا الصدام بين الأشياء الطيبة المتنافسة فى مصير هياسنت روبنسن ، ويرجع الألم الخاص الذى نجده فى المصير الذى ينتهى اليه الى حقيقة أن حتمية اختياره بين شيئين طيبين متعارضين يورطه فى اختيار للخيانة .

ونقطة الضعف الرئيسية فى الرواية هى أن هياسنت ، بالرغم من كل ما فى نهايته من شجن ، لا يصل أبدا الى حجم تراجيدى . وهو بالتأكيد خلق أصيل ، فهو « هناك » طيلة الوقت ، وهو يتسم بالذكاء البالغ والحس المرهف . وينظر اليه جيمس ويصوره طيلة الوقت على أنه الضحية . وهذا حقيقى بما فيه الكفاية : اذ لا يتوقع منه المرء أن يكون بطلا على نهج أبطال ستندال . وهناك ، فى نفس الوقت ، أحد جوانب الفشل ، وربما كان ذلك فشلا فى اضمار جيمس للرواية . اذ يبدو أن كل موضوع الرواية يتطلب بطلا يستطيع أن يخلق أسطورة فى فكر القارىء ، وهذا ما لا يحققه هياسنت ، مثلما تنجح الأميرة نفسها ، جوهر التطرف والكبرياء والتحرق الى الحقيقة بأى ثمن النارية تلك ، فى تحقيقه ، نجاحا ساحقا .

ومع ذلك فان « الأميرة كازامازيما » رواية عظيمة . وهناك خاصية أخرى فيها يجب التنويه اليها ، وهى خاصية من خواص جيمس تبدو واضحة على نحو خاص هنا بسبب من مدى المشهد الاجتماعى الذى كان عاكفا على تصويره . وهذه الخاصية هى وضوح فكر جيمس ، وتعاطفه المستنير حقيقى . فهو يزن قيمة شخصياته بنفس الدقة التى كانت جين أوستن تتوخاها . فهى لا تخدعه أبدا . وهو يكشفها بوضوح أخلاقى رائع . ولكن - وهذا هو جوهر الموضوع - فان نفس الضوء المداوم المكين يضىء جوانبها أيا كانت طبقتها الاجتماعية ، وهذا شئ بالغ الندرة فى قصص القرن التاسع عشر الخيالى فى انجلترا . ولا يتخذ جيمس موقف الحاضن أو المحتقر من الفقراء ، أو يغرق بهم فى العاطفية . فهو لا ينظر اليهم من عل : اذ تتمتع كل من ميليسنت هنج و ميس بينسنت

وروزای مونیمنت بوجود مستقل لا يقل عما تتمتع به لیدی أورورا Lady Aurora ، ومدام جراندونی Madame Grandoni ، والأميرة نفسها . ويمثل هذا أحد مصادر الرضا الدائم الذي تثيره فينا « الأميرة كازامازيما » . كما يتضح اذا ما قارنا الرواية بالمؤلفات المعاصرة مثل « ثيرزا » «Thyrza» لـ جسنج أو حتى روايات لاحقة مثل روايات ويلز الأولى ، وهي كتب كتبت من وجهة نظر خاصة متحاملة محدودة تنظر الى الطبقات السفلى على أنها ، تقريبا ، نظام من الخليفة قائم بذاته .

ولم تحقق أى من « سكان بوستون » أو « الأميرة كازامازيما » نجاحا فى انجلترا أو أمريكا . وربما كان فشلها عاملا حاسما فى الاتجاهات التى كان مقدرا لبعقرية جيمس أن تسير فيها . وفى عام ١٨٨٨ كتب الى و . د . هاولز : « لقد بدأت أياها عصيبة بالنسبة لى . فأنا ما زلت أترنح تحت تأثير الضرر الغامض الذى لا أجد له تفسيراً والذى - من الواضح ، قد حاق بموقفى من جراء روايتى الأخيرتين » . ثم بدأت قصته الطويلة المحيرة التى تمزق نياط القلوب ، وان لم تكن عديمة الجدوى فى النهاية - قصته مع المسرح . وكان فى تلك الفترة ؛ الى جانب مسرحياته ؛ كثيرا ما يكتب قصصا قصيرة ، تلك القصص القصيرة الرائعة الوثيقة الارتباط بحالته ، عن الفن ومشاكل ومصائر الفنانين . وكان فى تلك الفترة يتغير ، وعندما عاد قرب نهاية التسعينيات الى الرواية فقد عاد اليها مبتدعا عظيما . ومع ذلك فان مؤلفاته لم تكن تختلف كثيرا عما سبقها بقدر ما كانت أكثر منها أصالة . كانت « رودريك هدسون » و « صورة سيدة » ، و « سكان بوستون » والأميرة كازامازيما روايات تقليدية لم يكن يتأتى لأى امرئ خلاف جيمس كتابتها اما « ما كانت ميزى تعرفه » ، «What Mairie Knew» وما تلاها ، فكانت تتسم بالأصالة البالغة : وكان التغيير أقرب الى التغيير الذى حدث لـ د . هـ . لورنس الذى تحول ، بعد كتابته « أبهاء وعشاق » ، وهى من حيث الشكل رواية السيرة الذاتية التقليدية فى عصر ادوارد ، الى كتابة « قوس قزح » «The Rainbow» و « العاشقات » «Women in Love»

وقد يقال ان جيمس كان قد وقع تحت تأثير « السحر الذى يتسم به الصعب » ، حيث ان كل رواية جديدة يجسر على كتابتها كانت تمثل مشكلة فنية يتعين حلها . لكن هذا مع ذلك جزء من الحقيقة فقط ، يسهل المبالغة فيه اذا ارتكنا كثيرا الى مقدمات جيمس . ومثال لذلك « ما كانت ميزى تعرفه » (١٨٩٨) ، وهى واحدة من أروع الانجازات الفنية فى القصص الخيالى . فنحن نرى الفساد بعينى البراءة التى تأبى أن يتطرق اليها الفساد . وميزى طفلة يتعين عليها أن تقضى حياتها بين والديها المطلقين ، اللذين يفتقران

الى الخلق والاحساس بالمسئولية . ونحن نرى الأحداث جميعا من خلال ميزى ، من خلال وعيها وفهمها فى نموها . ويقول ف . ر . ليفز ، فى دراسته الرائعة عن هذه الرواية ، ان « جيمس قد وقع على التوجيه الذى علمه كيفية معالجته . فى هذا النوع من الكوميديا ، لمضموناته الأخلاقية والانفعالية - تلك التى دفعته اليها لمحاته السريعة من المجتمع الفكتورى المتأخر (زمنيا) - فى ديكنز » . ويلمح ليفز الى أن « ديفيد كوبرفيلد » كانت هى مصدر معالجته . ويدرك المرء كيف يمكن أن يكون الأمر كذلك ، فقد كان موضوع « ديفيد كوبرفيلد » ، أو النصف الأول منها على الأقل ، هو البراءة التى تعيش فى عالم كبار فاسد ، والكوميديا وليدة التضاد بين الاثنين . ولكن هناك فارقا كبيرا بين الرواية التى تصور على أنها ذكريات رجل ناضج عن مرحلة الطفولة ، يستطيع التدخل والتعليق كإنسان ناضج على الأحداث وقتما شاء ، ورواية سجلت أحداثها فى وعي طفل .

ويمكن العثور على مفتاح غرض جيمس هنا كما فى رواياته العظيمة المتأخرة (زمنيا) فى وصف كونراد له بأنه « مؤرخ الضمائر الخالصة » ، وهى عبارة يضيف عليها إمكان غموض معناها خصوبة أكبر ، حيث يبدو هناك شيء من الشك فيما اذا كان كونراد يستخدم كلمة « ضمير » بمفهومها الانجليزى العادى أو بمفهومها الفرنسى الدال على الادراك ، الوعى (★) . ولقد كان عزل وعرض آلية الكلمة (بمعنيها) هو الدافع الذى كان بعيدا عن متناول ابتداءات جيمس الفنية وكل محاولاته الرامية الى جعل الرواية كلاً متكاملًا يحمل فى ذاته أعظم قدر من المغزى . ومما لا شك فيه أن علم الأخلاق شيء وعلم الجمال شيء آخر ، ولكن جيمس كان يؤمن ايمانا قويا بأنه لا سبيل الى تصوير الأخلاق فى القصة الأخلاقية تصويرا ناجحا ما لم يكن التصوير مرضيا من الناحية الجمالية ، وكان ، لكى يجعلها مرضية من الناحية الجمالية مستعدا للاغارة على الفنون الأخرى من مسرح وتصوير بحثا عن نماذج له . وكانت إحدى صيحات « مذكرات » الدائمة هى « دراما ودراما فقط ! » بينما يتردد فى كل نقده القياسى التمثيلى الذى تعد الرواية وفقا له مؤلفا أو « الصورة الخيالية » . وليس هناك تعارض ، فهو ببساطة يسوق للشهادة ، كنماذج لما يريد عمله ، فنونا أكثر شكلية ، وأكثر تركيبا مما كانت عليه الرواية عادة . وكان معنى الدراما هو التصوير الحاد ، الذى يمكن فيه اعتصار آخر قطرة من الأهمية يمكن الحصول عليها من المشهد الذى يتم تصويره . وكان مفهوم المؤلف ، الرواية

(★) كى نوضح هذه النقطة ، فإن الكلمة المستخدمة هى كلمة conscience ، وهى بالانجليزية تعنى ضمير . أما بالفرنسية فهى قد تعنى : ضمير أو : وعي . وهذا هو السبب فيما قد يبدو فى هذه الجملة من غموض .

« كصورة خيالية » يتضمن العلاقة السليمة التي تربط الأجزاء ببعضها البعض وبالككل ، وكل ما يعنيه الرسام بالحجم والكتلة ودرجة اللون .

وكان إيمان جيمس بلزومية ما أسماه « المركز الأمر » ، العنصر الموحد في المؤلف ، أساسيا في هذا كله ، والمبدأ المحرك له . وكان العنصر الموحد في « أسلاب بوينتون » هو المنزل المليء بالمفروشات ، وفي « أجنحة اليمامة » العنوان نفسه ، وكل موقف ميلي ثيل Milly Theale وعلاقتها ببقية الشخصيات التي يعبر عنها العنوان تعبيرا مجملا . وكثيرا ما يكمن المركز الأمر فيما دعاه جيمس مقدرة فكرية مركزية رائعة ، مبرز في « ما كانت ميزى تعرفه » ، وسترثر Strether في « السفراء » The Ambassadors وكما كتب ر. ب. بلاك مور R. P. Blackmur في مقدمته لطبعته لمقدمات جيمس التي أطلق عليها اسم « فن الرواية » « The Art of the Novel »

ولم تكن الرواية مسرحية مهما بلغ من درايتها ، وكان ، من بين الفروق بين النوعين ، تلك الامكانية التي تقتصر على الرواية فقط - وهي امكانية ايجاد مقدرة فكرية مركزية رائعة يمكن بواسطتها توحيد كل شيء في الرواية كما يمكن جعل كل شيء في الرواية يتوقف عليها . ولم يكن بمقدور أي فن آخر تحقيق هذا . لم يكن بمقدور أي فن آخر ان يضيف الدراما على الفرد في أحسن حالاته . وقد استخدم جيمس هذه الامكانية أحسن استغلال وتؤدي هذه المقدرة الفكرية المركزية الرائعة غرضا مزدوجا فقد أوجدت مركزا تأليفيا للفن وهو ما لم تشهده الحياة أبدا . وعندما كان يتم خلقها كانت تأخذ بمقاييد كافة الأشياء الأخرى ، وترغم القصة على أن يكون تصويرها للأمور هو ما تحسه هذه المقدرة الفكرية كمقدرة فكرية ، والعكس بالعكس .

وجاء الازدهار الرائع لعبقرية جيمس في رواياته الثلاث الأخيرة ، « أجنحة اليمامة » (١٩٠٢) و « السفراء » (١٩٠٣) ، و « الكأس الذهبى » (١٩٠٤) ، وهي روايات ذات كمال كلاسي لم يسبق انجزه في الانجليزية من قبل ، يقرن فيها الممارسة والنظرية بمهارة فائقة . وبالرغم من تباينها ، فلا بد وأن تمثل « أجنحة اليمامة » الروايات الثلاث . وفيها يعود جيمس الى اهتماماته الدائمة بالموضوع العالمى والبراءة المتلهفة على الحياة ، والتي تتعرض للنهب على أيدي المخادعين . والرواية ، من حيث الموضوع ، عود الى عرض موضوع « صورة سيدة » ، وقد استلهمها ، قبل تلك الرواية ، وان يكن على نحو أكثر مباشرة ، من ذكرياته عن مينى تمبل ، التي ظلت ماثلة في خياله طويلا . وقد قال ، بعد ذلك باثني عشر عاما ، بأنه حاول في « أجنحة اليمامة » أن يدفن طيفها « بلفه بجمال وهيبة الفن » . وهو يخبرنا في مقدمته للرواية

بأن الفكرة « تدور حول شابة تحس بمقدرة كبيرة على الحياة ، ولكنها كانت موسومة ومحتومة منذ باكورة حياتها ، مقضى عليها بالموت ، وهو قضاء مؤجل لفترة قصيرة ، بينما هي أيضا شغوفة بالعالم . وعلاوة على ذلك ، فلما كانت عارفة بقضائها ، فان رغبة عنيفة فى أن تمارس قبل العدم أكبر عدد ممكن من الخلجات الجميلة ، وبهذا تحقق ، مهما كان من ايجازه وتقطعه ، الاحساس بأنها قد عاشت - تتسلط عليها هذه الرغبة العنيفة ، . تلك هي ميلى ثيل ، اليمامة التى يشير اليها العنوان .

وهي ، بطبيعة الحال ، ليست تصويرا لـ مينى تمبل . فقد كان موقف مينى كافيا بالنسبة لـ جيمس . ولو أن ميلى قد مثلت فى مأساة من ماسى عصر النهضة لكانت دون أدنى شك ابنة ملك . ويبذل جيمس قصارى جهده كي يزيد من حدة شجنها فى اطار زمنها ومكانها بأن يجعل منها مليونيرة مستقلة بثروتها ، والدها متوفى ، وليس لها أقارب آخرون ، وحيدة فى العالم فيما عدا رفيقتها مسز سترنجهام Mrs. Stringham . وعليه فهي مطلقة الحرية ، والعالم يرقد عند قدميها . وهي فى الواقع ، بقدر ما يتعلق الأمر بالسلطة الكامنة ، تماثل الأميرات ، وتضفى عليها ثروتها وحريتها السحر الذى كان فيما مضى قسرا على الأميرات ، وتنظر اليها شخصيات الرواية ، وخاصة مسز سترنجهام ، على أنها أميرة . وهنا يجب ملاحظة مغزى استخدام جيمس للرمزية : فهو يكونها تدريجيا كصنو حديث لأميرة من عصر النهضة كيما يزيد من حدة شجن مصيرها ، ولكنه يجعلنا ننظر اليها كأميرة وهو بهذا يضفى عليها عبير الأسطوري . فالأميرات مخلوقات يعيشن فى أرض الجان ، فى انتظار شبان من ذوى الشسهمة كي يخوضوا معنا مستحيلة للفوز بأيديهن .

وعلى أية حال فإن هذه الأميرة ذاتها مقضى عليها بالهلاك . وهي تفد الى أوربا حاملة معها سرها : فهي مقضى عليها بالوفاة المبكرة من مرض لا شفاء منه . وجيمس ، على نحو مميز - وهذا تدبير يثير حنق بعض القراء - لا يخبرنا بكنه المرض . وسوف يستنتج غالبية القراء أنه السل سواء أصابوا فى هذا أم أخطأوا .

وتفد ميلى الى أوربا بحثا عن التجربة بأوسع مدلولاتها ، بحثا عن مذاق السعادة الواعية قبل الموت . وفى لندن تلج ركنا من أركان المجتمع الانجليزى وصفه هربرت ريد Herbert Read بأنه « عابث نوعا » . وهي تلتقى بـ كيت كروى Kate Croy التى تتفجر بالذكاء ، التى تعرفها بالصحفى الشاب مرتون دنشر Merton Densher . وكانت ميلى قد التقت به قبلا فى نيويورك ، وتقع فى حبه . وفى البندقية تترك المؤامرة التى تردت فى

أحاييلها ، وهى أن دنشر مخطوب ل كيت سرا وأنهما قد دبرا أمر زواجه منيا (من ميل) حتى يستطيعان ، بعد وفاتها ، اقتسام ثروتها والزواج من بعضهما . وهى « تولى وجهها شطر الحائط » وتقضى نحبها . ولكن الكلمة الأخيرة هى كلمتها . فكما تقول كيت بعد وفاتها : « لقد بسطت جناحيها . وهذا هو ما بلغاه » ، فقد صفحت عنهما وتركت ثروتها ل دنشر . ولكن دنشر يستبد به نفور ذاتى ، ونفور من كيت ، وروح الشريرة . وهو يخبرها بأنه سوف يتزوجها بغير الثروة أو يعطيها الثروة ويظل أعزب ، وهى تقول بأنه قد وقع فى حب ذكرى ميل :

« انك تعشق ذكراها . ولا تريد سواها » .

وسمعا حتى النهاية دون أن يحرك ساكنا ، مراقبا وجهها دون أن يتحرك . ثم قال فقط : « سأتزوجك ، فى غضون ساعة » .

« كما كنا ؟ »

« كما كنا » .

ولكنها استدارت الى الباب ، وكانت هزة رأسها هى النهاية . « لن نعود ثانية كما كنا أبدا ! »

وهكذا تنتهى الرواية وقد تمزقت العلاقة بين كيت ودنشر شر ممزق وأصبعا يتوقعان حياة يطاردها الاحساس بالذنب والندم . و « أجنحة اليمامة » هى مأساة عصرية ، ويمكن للمرء القول بأنها مأساة حجرة الاستقبال . ومع ذلك فإن شخصيات الأدب التى تذكرنا بها كيت كروى ومرتون دنشر هى ماكبث و ليلدى ماكبث ، كما توحى ميل ب أوفيليا Ophelia أو ديدمونة Desdemona . فهما تتمتعان ، بالرغم من خلفيتهما التى تمثلها بايووتر فى التسعينيات ، بالجرم البطولى الحقيقى للمأساة . كيف أمكن جيمس تحقيق هذا ؟ والاجابة هى أنه استطاع ذلك بواسطة أسلوبه . وكثيرا ما كان أسلوب جيمس فى رواياته الأخيرة مثار السخرية ، وهناك مواضع - فم الخطابات والمقدمات أكثر منها فى الروايات - يتردى فيها فى هاوية المضحك . وهو مع ذلك لا يزال أروع أسلوب أمكن الوصول اليه منذ القرن السابع عشر ، وهو ، مثل الكثير من نثر القرن السابع عشر ، مبر وتطور لمنابع اللغة . وهو ، كنتيجة لذلك ، كثيرا ما يعود على اللغة بالارهاق . وربما لم يكن أكثر ما فى القرن التاسع عشر شبيها به - ربما لم يكن نثرا على الإطلاق ، وإنما أسلوب ج . م . هوبكنز G. M. Hopkins الشعرى . فهو يستهدف تسجيل اكتشافات الحساسية البالغة الدقيقة التمييز ، وهو يستطيع هنا بالتأكيد تحصيل التصديق فوق ما يطبق : فكل شخصيات قصص جيمس

الآخيرة تتمتع بحساسية بالغة دقيقة التمييز لأن الأسلوب يفرض عليها ذلك .
كان ذلك عقابا يفرضه الأسلوب . ولكن ما يحققه أكثر بكثير من مجرد التعبير
عن الحساسية البالغة الدقيقة التمييز أو تدقيقات التمحسسات الدقيقة .
فهو من ناحية أسلوب بصرى حاد . ثم هو أيضا أسلوب استعماري حاد ، وربما
أمكن للمرء القول بأنه مفرط في استعاريته الحادة ، لو لم تستخدم الاستعارات
دائما في السمو بالشخصية إبان عملية الخلق ، أو الموقف إبان مسرحته ،
وتصويرهما بحدة أكثر . ويكتف جيمس جملة بكل ما يستطيع من معنى ،
ولكن المعنى يوجد على مستويات عدة في آن واحد ، فهي مزيج من المعاني ،
حتى أن محاولة تفسير فحوى جملة من جمل جيمس أشسبه ما تكون بتحليل
موشحة شعرية مركبة .

وهذا مثال مأخوذ من « أجنحة اليمامة » لأسلوب جيمس في مباشرة
لعمله :

« كان من الواضح تماما لدى كيت أنه قد يجرى التهامها ، وكانت تشبه
نفسها بماعزة توضع بمعزل لمدة يوم أو يومين حتى يحين دورها ، ولكن من
المؤكد أنها ستؤخذ ان عاجلا أو آجلا الى قفص اللبوة . »

وكان القفص هو شقة العمة مود Aunt Maud ، ومكتبها ، ودار
حسابها ، وأخيرا ؛ مسرحها الخاص الذي تجرى عليه الأحداث ، والذي يقع في
الطابق الأرضى ، ويفتح من القاعة الرئيسية ويبدو نوعا بالنسبة لفتاتنا عند
خروجها ودخولها مثل بيت الحرس أو باب المكس (★) . وكانت اللبوة في
الانتظار - أو كان هذا على الأقل هو الاحساس الذي كان يساور الماعزة ، وكانت
تدرك أن لقمة كان لديها مدعاة الاعتقاد بطراوتها على مقربة منها . وكانت
إبان ذلك لبوة رائعة تصلح للعرض ، شخصية رائعة في قفص أو فى أى مكان ،
مهيبة ، عظيمة ، متوردة اللون ، كلها بريق لامع ؛ أطلس (ساتان) دائم ؛
بجل (ضرب من الحجر الأسود اللامع) متلألئ ؛ درر ذات وميض ، وبريق
عيون كالعقيق ، وشعر أسود لامع كالغدا ، وبشرة مصقولة مثل الصينى
الذى يعنى بحفظه ، والتي - كما لو كان جلد البشرة بالغ الوترية - كانت
تعبر على نحو خاص فى منحنيات وزواياها . وكانت ابنة أخيها تطلق عليها
اسما خاصا - لم تذكره لأحد ، وعندما كانت تطلق لخيالها العنان فى التفكير
فيها على أنها تمثل الجزيرة على نحو ما ، كانت تحدث نفسها عن بريطانيا
(شخصية ترمز لبريطانيا) السوق - بريطانيا بلا شك ، ولكنها تضع قلما فى
أذنها ، وشعرت بأنها لن تعرف السعادة ما لم تضاف ، فى مناسبة ما ، الى بقية

(★) باب المكس : باب تؤدي عنده مكوس الطريق .

الزرد (حلق المغير والدرع) ، خوذة ، ودرعا ؛ وحربة مثانة الشعب ، وبلاطة مذبح . وعلى أية حال فلم تكن القرى التي كانت كيت تشعر بأن عليها أن تتعامل معها ، في الحقيقة ، هي تلك التي ترحى بها في الغالب صورة خيالية بسيطة وعريضة . . . ومع ذلك ، فقد كانت مع كل يوم تتعلم كيف تفهم رفيقها ، وكان ما أدركته قبلا ادراكا بالغا هو خطأ الارتكاد الى أوجه التشابه السهلة . وكان هناك جانب كامل في بريطانيا ، جانب تعصبها المتباهي ، وریشها وذيلها ، ومفروشاتها الخيالية وصدرها الخائى . وآلية ذوقها الزائفة ونغمات حديثها المفتعلة ، التي يكفى تأملها للتضليل الخطير . لقد كانت بريطانيا مركبة (معقدة) وحاذقة ، عنيفة بقدر ما هي عملية ، تملك جعبة من الأهواء في مثل عمق ذلك الجيب الآخر ، الجيب الذي تملأه قطع العملة المسكوكة على صورتها ، التي يعرفها بها العالم أكثر من غيرها . وباختصار ، فقد كانت من خلف واجهتها العدوانية والدفاعية ، تدير عمليات تحددها حكمتها .

والواقع أن فتاتنا في قلعتها المؤقتة ، كما قد أشرنا ، كان عليها أن تفكر فيها على النحو الغالب على أنها محاصرة ؛ وكان افتقارها الى الضمير والخق يجعلها محاصرة رهيبة . وهكذا ، على أية حال ، صورتها كيت في جلسات صامتة ، وطريقة شابة موجزة . وعلى نحو دوائى . وكانت هذه تصور تصويرا كافيا أن ثقلها يرجح كفة أخطار معينة - تلك الأخطار ، التي تجعل الفتيات يتريثن ويختبئن بأعلى ، والعجائز بأسفل ؛ وكلهن محاربات وسياسيات ، يشغل أكبر حيز ممكن من الخليقة . ولكن ما هي الأخطار ، مع ذلك ، سوى أخطار الحياة في لندن ؟ كانت مسز لودر هي لندن ، وهي الحياة - عجيج الحصار ، وحومة الشعب . ومع ذلك فقد كانت هناك بعض أشياء كانت بريطانيا في خشية منها . ولكن العمة مود لم تكن تخشى شيئا - ولا حتى ، فيما يبدو ، التفكير العويص .

وحتى لو اجتثنا الفقرة من سياقها ، فمن الواضح اننا نخبرنا بالكثير عن كيت كروى ، الفتاة المتكبرة التي لا تملك شروى نقيير التي تريد من الحياة الكثير . ويتسم فكرها بالخصوبة في مداركاته التي تظهر في الصور الخيالية التي تتكاثر طبيعيا حول مدار اهتمامها ، وهو هنا عمتها مسز لودر . ونحن في قلب وعى كيت ، وتترك فينا شخصية مسز لودر نفس التأثير الذي تتركه في كيت . ومسز لودر شخصية مضحكة ، رهيبة ، قاسية ، ولكنها أكثر من ذلك ؛ لأن فكر كيت فكر ناسج للأساطير ، وقبل أن يفرغ من مسز لودر كانت قد استحالت شخصية أسطورية ، وهي تستطيع أن تمثل كرمز لقسوة ورعب الحياة التي كانت كيت قد استهلتها . وهنا ، ودون ارهاق من جانب جيمس ، سميت مسز لودر ، في مغزاها ، غالبا فوق الشخصية السببية في

القصص الخيالي الطبيعي العادي . وهي ما هي عليه ، الا أنه بإمكانها أن تمثل ما هو أكثر كثيرا .

ويسمى جيمس بكافة شخصياته على نفس النحور . فالانطباع الذي تلقاه عن ميلي ثيل هو موجز الانطباعات التي تتركها في مسز سترنجهام ، وكيت ، ودنشر . ونحن نرى كيت كشخصية بطولية لأن دنشر وميلي يريانها كذلك ، وجيمس يصورها كذلك ، بكل ما فيها من عنفوان رائع نافذ الصبر ، في الفصل الأول الرائع من الرواية ، حيث تصادفها وهي في انتظار والدها المتقارب الفاشل في شقته الرثة ، ويبدو هذا في البداية وصفا مباشرا ، ولكنه ليس كذلك تماما : فعندما يريد جيمس أن يشعرنا بجمال كيت فهو يفعل ذلك بأن يجعلنا نراها كما ترى نفسها في المرأة ، ونحن نتلقى معلوماتنا عن ورطتها ، طيلة الوقت من خلال أفكارها التي ينقلها جيمس إلينا على لسانه هو .

وتنقى التنقيحات التي أجراها جيمس على نصوص رواياته عند إعدادها لطبعة نيويورك النهائية التي أخذت في الظهور عام ١٩٠٧ - تلقى هذه التنقيحات الكثير من الضوء على الوظيفة التي يؤديها الأسلوب عند جيمس . وقد تفحص ف.و. ماثيسين F. O. Matthiessen في « هنري جيمس » المرحلة الرئيسية « Henry James : The Major Phase » ، التغيرات التي أجراها في « صورة سيدة » وهو يبين كيف أنها تفضي إلى التجسيد والتفريد ، وإلى وضوح أكثر . ويحتل التعبير الدارج مكان التعبير القياسي . ويترجم المجرد في صورة الخاص . وكانت الجملة الأخيرة في وصفه لصحة رالف تاتشت المتدهورة في الأصل هي : « كانت الحقيقة هي أنه كان قد تقبل الموقف ببساطة » ، وأما في طبعة نيويورك فهي تصبح : « لم يكن هدوء سوى انتظام زهور برية اتخذت مكانها الطبيعي في القضاء عليه » . ونحن نرى هنا في هذه الصورة المصغرة التغيير وهو يكشف الدور الخاص الذي يلعبه الأسلوب عند جيمس . ومعنى التجسيد ، والتفريد ، وجعل الشيء أكثر حقيقة ووضوحا - معنى ذلك هو الدراما . ولكن هناك ما هو أهم من ذلك . إذ يضيف التغيير شجنا وعظمة ، ويجعل الشخصية أكثر تشويقا ، وأكثر استحقاقا لانتباهنا . وفيما يتعلق بشخصيات جيمس ، فإن نشره يؤدي عرضا شبيهاً بذلك الذي يؤديه الشعر المرسل عند شاكسبير وكتاب المسرح الإليزابيثي . فهو يعمم بقدر ما يفرد (يظهر الفردية) . وهو ، دون التوضيح بحقيقتها الملحوظة ، يخلق بالشخصيات تماما فوق التقليد الطبيعي . والأسلوب هو تعبير عن مغزى الشخصيات بالنسبة لـ جيمس والحدة التي تحس وتعيش بها . وهذه الحدة هي التي تجعلنا نحس بأهميتها (الشخصيات) العميقة ، وبأنها

شخصيات صالحة للمأساة . بينما لا نخضع شخصيات روائيين مثل جسنج ، ومور ، وبنت ، مهما كان من احترامنا لمؤلفاتهم ، لمثل هذا الاستشراق ، وانما لمصير محزن فقط .

٣

منذ الثمانينيات أصبح لزاما على مسجل الرواية الذى يريد لعمله ان يكون أكثر من مجرد قائمة شارحة للأسماء والعناوين ، أن يختار اختيارا قاسيا . فقد أصبحت الرواية أكثر من ذي قبل هى الشكل النثرى الغالب ، واجتذبت اليها محاولات كافة الأدباء تقريبا سواء آكانت طبيعة مواهبهم هى مواهب الروائي أم لا . وهكذا ، فى الثمانينيات نجد بيتر Pater يكتب ماريوس الأبيقورى (★) ، « Marius the Epicurean » وويلد Wilde يكتب « صورة دوريان جراى » « The Picture of Dorian Gray » فى التسعينيات وبعد ذلك بعشرين عاما كتب تشترتون رواياته الخيالية و بلوك Belloc هجوياته السياسية . يوما ما كانت الرواية نفسها هى الصنو الأدبى لحقبة جلادستون (ضرب من الحقايب) التى يمكن حشو كل شئ فيها ، أما الآن فقد أصبحت الرواية كنوع أدبى مثبتة مناسبة للموهبة الأدبية .

وفى الثمانينيات والتسعينيات كانت الشخصيات المعاصرة العظيمة فى القصة الخيالية لا تزال هى ميريدث وهاردى ، ولكن عددا من الرجال الأصغر سنا بلغوا مبلغ النضج فى هذه الفترة . وكان هناك الى جانب جيمس ، رول ، ستيفنسون (١٨٥٠ - ١٩٣٣) ، وجورج جسنج (١٨٥٧ - ١٩٠٣) ، و جورج مور (١٨٥٣ - ١٩٣٣) ، ويبدو الآن أن عددا من الكتاب الأصغر كان يدور فى فلك كل منهم . وشهدت الفترة أيضا ظهور كاتب قصة آخر كانت مواهبه بالتأكيد لا تقل عظمة عن مواهبهم ، ذلك هو روديارد كبلنج Rudyard Kipling . ولكن رغما عن روعة كبلنج ككاتب نثر وكاتب قصة قصيرة ، فلم تكن عبقريته عبقرية روائية ، وتظل « كيم » « Kim » (١٩٠١) هى التحفة الوحيدة من بين قصصه الخيالية الطويلة ، وهى رواية ليس لها نظير أو خالف .

وغالبا ما تبدو شهرة ستيفنسون على أنها نجاح شخصية ساحرة أكثر منها نجاح كاتب . وليست هذه هى الحقيقة فى الواقع ، وذلك رغما عن أنه ، عند وفاته ، لم يكن قد فرغ من « سلهرمستون » « The Weir of Hermiston »

(★) نسبة الى الفيلسوف ابقر وكان ينادى بأن اللذة هى الخير الأسفى وأساس الاخلاق .

(١٨٩٧) ، وهو المؤلف الوحيد الذى يجعلنا نسلكه فى عداد الروائيين العظام ، وهو يحيا كشظية • وفيما عدا « سيد هرمستون » ، فان أهمية ستيفنسون من نوع يختلف نوعا عن أهمية أى من معاصريه من ذوى الجرم المماثل • ولكنه لم يقع على مادته الحقيقية الا فى السنوات الأخيرة من حياته • وكان عليه أن يذهب الى جزر صاموّة قبل أن يكتشف اسكتلندا حقيقة ، وعندما ذهب الى جزر صاموّة ، اكتشف البحار الجنوبية أيضا • ونو أنه عاش ، فان المرء يتخيل أن مؤلفاته كانت ستسير على هدى الخطين الواضحين اللذين سار على هدهما فى « سيد هرمستون » والقصة الرائعة التى تدور حول جزر المحيط الهادى « شاطيء فاليسا » « The Beach of Falésa » •

ومع ذلك فان قصصه الخيالية الأولى ليست كما هملا ، وتغرى المرء المغريات على القول بأن اسهامه الواضح فى الرواية الانجليزية هو أنه مزج ما بين فلوبيرت و دوماس Dumas ، ويمثل الأخير كرمز موائم لرواية المغامرات الرومانسية • وكان ستيفنسون يرى أن رواية المغامرات ، مثلما كان جيمس يرى أن رواية الواقعية ، لأخلاقية ، تدخل فى نطاق نفوذ الفن • وأنها تستحق نفس القدر من الجدية فى المعالجة • وقد يتوقع المرء وجود تفاوت بين المضمون والمعالجة • ولكن المرء لا يجد ذلك ، بل ان المعالجة تسمو بالمضمون وتبرز أهميته الحقيقية • وقد كتب « اختطاف » Kidnapped (١٨٨٦) قصة تاريخية للصبية ، وكان هدفها المباشر هو الاثارة • وهى تنجح فى هذا نجاحا رائعا ، وقد كان لها ذلك بفضل الدقة والحملة اللذين يصور بهما ستيفنسون الأحداث والشخصية والمشهد ، والطريقة التى ، وفقا لها ، يتبع كل شئ فى الرواية تحقيقها (الأحداث والشخصية والمشهد) • وكنتيجة لذلك ، فان « اختطاف » تبدو متسمة بالحقيقية ، حقيقية وثقل التاريخ ذاتها • وأصبحت الرواية التى كانت قد بدأت ككتاب لصبية ، واحدة من روايات الطراد الأصلية ، المطارد والمطاراد •

وكانت « سيد بالانترية » « Master of Ballantrae » (١٨٨٩) كتابا أكبر وأكثر طموحا ، الا أنها كانت أقل نجاحا لأن ستيفنسون حاول فيها ، جزئيا ، عمل ما لم يكن يستطيع عمله آنذاك • اذ تدور الأحداث حول شخصية اليسون Alison ، وعندما كتب ستيفنسون الرواية لم يكن بإمكانه خلق امرأة مقنعة • ولكن « سيد بالانترية » تتمتع بنفس الثقل التاريخى الذى تتمتع به « اختطاف » ، كما أنها تمسرح أيضا اهتمام ستيفنسون اللطائف ، وهو اسكتلندى تماما بحيث يجعله المفسر الطبيعى للشخصية القومية • وذلك هو اهتمامه بعقيدة القدريّة فى تأكيدها لنظرية الاختيار ، لالهى الذى يقضى على بعض البشر بدينونة لا رجعة فيها مثلما يقضى على البعض الآخر بالخلاص • وكانت فكرة

الدينونة ، النفس المقضى عليها بالشر ، تطارد ستيفنسون . وسيد بالانتريه انسان من هذا النوع ، فهو الشر مجسد . ولكنه ، على نحو غريب ، يصبح بطلا للرواية . ولم يكن الأخ الأصغر فى البداية « بالغ السوء أو ذا مقدرة كبيرة ولكنه صبي شريف يمكن الارتكان اليه » ، ولكن قسوة السيد تنحرف به الى الشح ، والبرم ، وشهوة الانتقام ، حتى أنه يصبح واحدا من أكثر الدراسات النفسية للتصاغر ، تشويقا ، فى قصصنا الخيالى .

ولو أن ستيفنسون كان قد توفى قبل وفاته بخمس سنوات لكان للمرء القول بأن اسهامه فى الرواية كان مزدوجا . فقد كان معنى إعادة اكتشافه لفن القصة ، والتقدير الواعى الحاذق فى سرد القصة حتى أنه يحقق النهاية القصوى من الوضوح والريبة - كان معنى ذلك مولد رواية الأحداث كما نعرفها والمعيار الذى نحكم به على مؤلفات الكتاب اللاحقين من أمثال جون بوتشان John Buchan وجراهام جرين . بينما أعطى فى « الليالى العربية الجديدة » « The New Arabian Nights » و « الأمير أوتو » « Prince Otto » وتلك التى كتبها مع ليود أسبورن Lieoyd Osbourne ، « الصندوق الخطأ » « The Wrong Box » و « الحطامون » (« The Wreckers ») ، و « الجزر » ، « The Ebb Tide » أهمية ومنهجها أدبيا جديدا تماما للقصص الخيالى الخفيف . القصص الخيالى الذى يستهدف ، بصدق ، التسرية . ولا يمكن للمرء القول بأن ستيفنسون قد جعل أنثونى هوب Anthony Hope ممكنا ، ولكنه ، كما فى رواية الأحداث ، أرسى له ولأولئك الذين تبعوه المعيار .

وعلى أية حال ، فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته ، اتسع مجاله الخلاق على نحو يثير الدهشة . وليس العجيب فى قصته القصيرة الطويلة « شاطئ فاليسا » هو أنه جاء فيها الى قصصنا الخيالى بمشهد غريب من نوع يرتبط فى أذهاننا اليوم بكونراد وموم ، وإنما أنه استطاع أن يسرد قصته عن المحيط الهادى من خلال رجل انجليزى دهماوى من الطبقة السفلى ، أقصى أحلامه أن يدير حانا ، وأن نفترض وجود المطابقة كلية . وتواجهنا فى « سد هرمستون » ، بطبيعة الحال ، مشكلة لا سبيل الى حلها : هل كان ستيفنسون يستطيع المضى بها ؟ ان ما لدينا هو أرومة رائعة بدون أطراف ، مؤلف لا يقل روعة فى حد ذاته عن أى مؤلف فى قصصنا الخيالى : وهى تتمتع برسوخ ، وقوة ، وجمال هائل . فكل كلمة يستخدمها تتسم بالحسم ، اختارها من أجل حسن الجرس وقوة تأثيرها ودقتها . فهو يعيد خلق دانبرج عام ١٨١٣ خلقا رائعا . ومقارنتها بالصورة التى رسمها سكوت لـ دانبرج قبل ذلك بقرن من

(*) من يشتغل اما بالتفريير بالسفن حتى تتحطم ابتغاء النهب ، واما ينهبها بعد تحطيمها .

الزمان في « قلب مدلوثيان » ، لا تشينها . وكان ستيفنسون ، في داخل سياقها ، يمسرح واحدة من أكثر تجاربه ايلاما ، الصراع بين الأب والابن . ولم تكن تجربة الصراع بين رئيس محكمة العدل وآرشي هي تجربته الذاتية ، ولكنها كانت معادلا موضوعيا تاما لها . ورئيس محكمة العدل ، قاضي الشنق ، شخصية هائلة حقيقية ، قاس ، مهيب في احساسه بالعدل ، شيطاني في احتقاره لأولئك الذين يسقطون أمامه . مثل - يجد المرء نفسه مدفوعا الى القول - اله بني اسرائيل . فهو يخيفنا بقدر ما يخيف آرشي أو السجناء التعساء الذين يقفون أمامه : « كان صاحب السعادة هرمستون يشغل المقعد في روبر قضاء الجريمة الاحمر ، وكان الشعر الأبيض المستعار يحيط بوجهه . ولما كان انسانا شريفا كلية ، فلم يتظاهر بفضيلة الحيادية . فلم تكن هذه بالقضية التي نستمتعى الدماء . كان ممكنا أن يقول ان هناك رجلا يستوجب الشنق وانه لشانقه . كما لم يكن ممكنا أن ترى سعادته وتغيب عنك تلك اللذة التي يستشعرها في مباشرة مهمته . كان من الواضح أنه يفخر بممارسة قدراته المدربة ، وفي وضوح الرؤية التي تنفذ في الحال الى الحقيقة ، والقحة ، والسخرية غير المبرقة التي يقوض بها أي دفاع ملفق . كان يترك نفسه على سجيته ويحسد الى المزاج ، يخالط صلابته في ذلك المكان المهيب شيء من تحرر الحان . وهكذا مضى حطام الانسان الذي تحيط قطعة من الفانلة بركبته ، الى المشنقة ، نلاحقه صيحات السخرية .

وكانت لـ دنكان Duncan عشيقة ، ولم تكن أقل منه تعاسة ، كما كانت تكبره كثيرا . وتقدمت باكية محيبة ، كي تضيف ثقل شهادتها . وجعلها صاحب السعادة تردد القسم بصوته المدوي ، وأضاف تحذيرا غير متسامح . وقال « فلتراجع ما ستقولينه الآن ، يا جانيت ، فاني أرقبك وليس من نيسير العيث بي » .

وفي الحال ، بعد أن كانت قد بدأت قصتها وهي ترتعد ، قاطعتها المحكمة ، « ما الذي دعاك الى هذا الفعل . يا عميتي العجوز ؟ هل تقصدين اخباري بأنك كنت عشيقة لهذا اللوح ؟ » .

« اذا شئت يا صاحب السعادة » ، قالت المرأة وهي تشرق بالدمع .

« بالله عليك ! لقد كنتما زوجا جميلا » ، علق سعادته . وكان هناك في احتقاره شيء من الرهبة والوحشية بحيث لم يفكر ، حتى النظارة ، في الضحك .

وفي نفس الوقت ، تتسم نساء الرواية ، كريستي Kirstie الأم والابنة ، ولأول مرة في ستيفنسون بالحقيقية ، وهي حقيقية خافقة .

وتبدو « سد هرمستون » لنا كشظية ملحمية . ونحن نعرف أن رئيس محكمة العدل كان مبنيا على براكسفياد Braxfield رئيس محكمة العدل في القرن الثامن عشر . فرئيس محكمة العدل عند ستيفنسون ، اذن ، هو التعبير الكامل عن أسطورة قومية ، عن أحد جوانب وعي اسكتلندا بنفسها . وتغرس روايته جذورها في تاريخ ومشاعر بلده . وهي هنا تسبق رواية اسكتلندية لاحقة ، حقيقة انها ليست في مثال جمال صنعة رواية ستيفنسون ، التي تشبه ، من حيث خاصية الكتابة ، روايات فلويرت ، شبحا دقيقا ؛ ولكنها تنسم بقوة التأثير ، « المنزل ذو المصاريح الخضراء » ، « The House with the Green Shutters » ل جورج دوجلاس براون George Douglas Brown ، التي نشرت عام ١٩٠٢ وهي الكتاب الوحيد المؤلفها . وفيما بين نشر آخر روايات ستيفنسون ورواية براون ، كان القصص الخيالي الاسكتلندي قد تمجع باخلاده الى الفيض العاطفي لمدرسة حديقة المطبخ . وربما كانت أشهر مؤلفاتها هي « بجوار شجيرة الخننج الجميلة » « Beside the Bonnie Brier Bush » ل ايان ما كلارين Ion Maclaren و « راع بلا أبرشية » « The Stickit Minister » ل س . ر . كروكت S. R. Crockett و « فتحة في السدادة الليلية » « A Window in Thrums » ل بارى Barrie . وتمثل هذه الرواية الحياة في المدن الاسكتلندية الصغيرة بأسلوب تصيب شذوبته المرء بالشلل . وكان لها مثل على مسرح قاعة الموسيقى في أغنيات وشخصية سير هاري لودر Sir Harry Lauder وكانت « المنسزل ذو المصاريح الخضراء » ، من الناحية التاريخية ، محاولة وحشية عامدة لكشف واقع الحياة الاقليمية الاسكتلندية القاسي الذي يكمن خلف الواجهة الزائفة التي أقامها كتاب حديقة المطبخ . وهذا هو الآن أقل ما فيها أهمية .

كانت « المنزل ذو المصاريح الخضراء » ، مثل « سد هرمستون » ، شظية من الأساطير القومية ، صورها براون على نطاق أصغر كثيرا ، في خلفية اقليمية ضيقة ، ولكنه لم يسردها بأسلوب ستيفنسون ذو المهابة الرخامية ، وانما باحتقار تهكمي . ومن المؤكد أن الرواية تستمد الكثير من قوتها من حيوية اللغة التي كتبت بها ، اذ ان براون يكثر من استخدام كلمات اللهجة الاسكتلندية . وهي تبرز الاقليمية الموصوفة والاحتقار الذي يشيع في موقفه منها . ولكنها تأتي أيضا بخاصية غنائية تخفف من قنوط الرواية . وعلى أية حال ، فان قوة الرواية الرئيسية تكمن في الموضوع نفسه . وهناك في قلب الرواية جورلاي Gourlay الرجل ذو السطوة الشيطانية ، اذا استخدمنا نفس الوصف الذي يستخدمه براون . و « قوة الشخصية الوحشية » هي سر قوته . وهو مثار حسد رفاقه من سكان المدينة . ويشور عليه ابنه ،

بأسلوبه الساذج الضعيف . وفي النهاية يلقي مصرعه على يدي منافس يفوقه دهاءا ، كان باحتقاره لكل من يعيشون حوله ، قد جعل منه عدوا له . ومأساته هي مأساة الثور الذي يهان ، ويستدرج ، وينخس ، ثم يقتل في الحلبة في النهاية . وجورلاي رجل لا يملك شيئا من السمات المعوضة فيما عدا اعتزازه بكرونه رجلا . لكن جرمه من العظم بحيث يطل من حائق على جيرانه المغتابين ، متلما يطل من حائق على ابنه ، وهو تصوير بالغ الحندق لشباب لا تقتزن حساسيته بأية مقدرة فكرية مماثلة . ويحطم جورلاي ، بتطرف روحه الفطري ، حدود الرأي الاقليمي التقليدي . وهو عظيم ، على نهجه الخاص ، ولذا فيجب أن تجد الكلاب في أثره وأن يلقي مصرعه . وهذا الانطباع من القوة بحيث يتأتى لنا ، عن حق ، أن نصف الرواية بالتراجيدية ، وذلك رغما عن أن نظرة المؤلف ذاته هي نظرة كوميدية تهكمية على نحو خاص تربطه بـ Hogg ، و جولت Galt ، و بيرنز Burns . وليست « المنزل ذو المصاريع الخضراء » بالرواية الكاملة - فقد كانت ، على أية حال ، رواية براون الوحيدة ؛ التي كتبها قبل وفاته بعام واحد وهو في الثالثة والثلاثين من عمره ، والروائيون يتعلمون كتابة الروايات من ممارسة كتابتها - ولكن رغبا عن عيوب البنساء ونزوع مؤلفها الى التعميم على الأحداث بلسانه ، فان تأثيرها موحّد الى جانب الوضوح الجثامي الذي تستطيع الكراهية المنظمة بواسطته القا الضوء على موضوعها .

٤

يربط الفكر ما بين مارك روثرفورد Mark Rutherford ، الذي كان اسمه هو وليام هيل هوايت William Hale White (١٨٣١ - ١٩١٣) ، و جورج جسنيج (١٨٥٧ - ١٩٠٣) بسبب وجود بعض التشابه بين مادة موضوعاتهما كما يربطهما أكثر تقارب مواقفهما من الحياة . وكان كل منهما يتمتع بمواهب فكرية كبيرة يصاحبها ضعف معين في الحيوية . وهما يخلقان فينا الانطباع بأنهما شخصان هزمتهما الحياة ، وأن الهزيمة حاقت بهما منذ البداية كنتيجة لمزاجيهما . وكان كل منهما ، في سن مبكرة ، قد شرد عن الطريق الذي كان يمكن ، عن ثقة التنبؤ بسلوكه له . ولو أنهما لم يفعلا ذلك لجنبهما ذلك الكثير من التعاسة ، ولأصبعا أقل أهمية ، وربما لما كتبا روايات على الاطلاق .

وفد روتر فورد على القصة الخيالية وهو في سن متأخرة ، فقد كان في الخمسين عندما نشر أولى رواياته « سيرة مارك روثرفورد الذاتية » ، « The Autobiography of Mark Rutherford » عام ١٨٨١ . وهي قصته الذاتية

كما أن الكتاب الذي يعرض على نحو يشبه كثيرا ما كان مقدرا أن يحدث مع « أوراق هنري رايكروفت الخاصة » The Private Papers of Henry Ryecroft لـ جسنج بعد ذلك ٠٠ بعشرين عاما ، على أنه تقييم شخصيته الرئيسية للحياة يتولى أحد أصدقائه اعداده للطبع بعد وفاته - هذا الكتاب يعيش الى حد كبير على الحدود بين القصة الخيالية والسيرة الذاتية . وهو تسجيل لتبدد الوهم ، ويحمل التعليق التالي وجهة النظر التي كتب منها : « ان ربع الحياة مفهوم ، أما الثلاثة أرباع الأخرى فغموض لا سبيل الى اسجلائه ، وواجبنا الأول هو أن نغرس عادة عدم تقصي ما غمض » . وروثر فورد هو ابن عائلة من أصحاب الحرانيت في مدينة في مدلاند (★) تنتمي الى طائفة من المنشقين كانت آنذاك تدعى المستقلين . وهو يكتب :

« لم يقع لي شيء معين حتى بلوغى سن الرابعة عشر ، عندما قيل لي بأنه قد آن الأوان لهدايتى ٠٠٠٠ كنت أعرف أنه كان على أن أكون « ابنا لله » . وبعد فترة أقررت بأننى ابن لله ، ولكنى لا أستطيع تذكر أننى كنت أختلف فى شيء عما كنت عليه دائما ، فيما عدا أننى كنت أكثر مراعاة » .

ويرسل روثر فورد الى إحدى كليات التدريب لرعاة الكنائس المستقلين ، ويرسم ويعين لكنيسة فى مدينة انجليكانية شرقية . وهو يعاني من الحيرة الفكرية ولا يجد فى نفسه المقدرة على تفنيد النقد الذى يوجهه الى معتقداته عامل لا أدري . ثم يترك المستقلين لينضم الى الموحدين (★★) ، ليعمل لفترة وجيزة كراع توحيدى قبل أن يترك الخدمة الدينية ليعمل لدى ناشر تعقلى فى لندن ، فى وحدة وخصاصة .

و « سيرة مارك روثر فورد الذاتية » هى تصوير مؤلم للعزلة الروحية والمادية على حد سواء . وموضوعها هو افلاس المنشقين الدينى والفكرى فى الأربعينيات . وكان تقليد الثورة الراديكالية (التحررية المتطرفة) العظيم قد تصاغر الى فكر وضعى راض عن نفسه كانت الحرفية هى كل شيء فيه أما الروح فلم يكن لها وجود .

وعلى أية حال فان الخاصية ذات التأثير الخاص فى قصص روثر فورد الخيالى تستمد من الطريقة التى ينظر بها الى مبادئ المنشقين . وكان روثر فورد قد حرر نفسه ، فكريا ، من الانشقاق ، ولكنه من الناحية العاطفية كان ما زال يدين له بالولاء . وكان يرى أنه تقليد بطولى ، وبغض النظر عن أهميتها

(★) مدلاند : Midland : مقاطعات وسط انجلترا .

(★★) التوحيد : Unitarianism : مذهب مسيحي يؤمن بالتوحيد .

كستيجيل لأزمة روحية ، قال « السيرة الذاتية » مؤثرة لأنها مريثة عن تقليد بطولي غربت عنه العظمة . وهى فى « الثورة فى درب الدباغ » « The Revolution in Tanner's Laac » (١٨٩٣) يتابع هذا على نحو واضح . وهى من الناحية الفنية رواية قصيمة الظهر . ولكنها مع ذلك رواية تاريخية ذات أهمية فريدة . وهى تبدأ عام ١٨١٤ بتورط زكريا كولمان Zachariah Coleman ، وهو طابع لندنى شاب ، « كالفينى معتدل » فى الدين ، رغما عن ارادته تقريبا ، فيما كان آنذاك يعد سياسيات ثورية . أى أنه راديكالى ، وجمهورى ، يناصر الحكومة العداء ، لصالح الحقوق السياسية العامة . وهو يتردى فى أحابيلها على نحو بالغ يضطر معه الى مبارحة لندن والالتجاء الى مانشستر حيث يجرى اعتقاله ويحكم عليه بالسجن لمدة عامين بعد « مذبحه بيترولو » عام ١٨١٩ .

ويمثل زكريا مبادئ المنشقين التى كانت لا تزال تتسم بالفعالية ، التى تنبع منها بالضرورة مبادئ سياسية معينة تناصب النظام القائم العداء . ثم يقفز روثرفورد عشرين عاما الى الأمام - وأن كان يفعل ذلك ، كما يجب القول ، على نحو يفتقر الى المهارة - ويشعر فيما يكاد أن يكون رواية منفصلة كى يبين لنا مبادئ المنشقين وهى تعانى من الجمود ، وقد انحدرت الى الاهتمام التافه بأخلاقية متمتة متجسدة ، وحرص دينى فاطر فى شئون الدنيا . ومثلها هو جون بروود الموقر Rev. John Broad الذى يكتب لابنه ، وهو طالب يدرس الخدمة الدينية :

« لست بحاجة الى القول ، يا عزيزى توماس ، بأن على الراعى الشباب أن يقتصر على ما يلقى قبولا عاما ، وألا يدخل فى التفاصيل . ولهذا السبب فليس عليه أن يتنكب كافة الموضوعات مثار الجدل فقط وإنما أيضا ، قدر الامكان ، أية اشارة الى معاص معينة . وقد كنت أنا نفسى أشك دائما فى حكمة ، على سبيل المثال ، العظات التى تهاجم شهوة المال ، والدنيوية ، والمراعاة . دعنا نقتدى بالمثال الذى ضربه لنا الهنا وسيدنا ، ونحذر سامعينا من الخطيئة ، ونترك التطبيق للروح القدس » .

ولا يزيد روثرفورد على كونه مجرد روائى صغير ، ولكنه فعل ما لم يفعله أى روائى انجليزى آخر حتى جاء بنت ليفعله على نحو عرضى ، ومن وجهة نظر مختلفة تماما ، بعد ذلك بعشرين عاما : فقد أدخل الانشقاق الدينى فى القصص الخيالى ، ليس كشيء غريب على التقليد الرئيسى لتاريخنا ، وإنما كجزء من تياره الرئيسى . وقد صورته تصويرا نقديا ولكنه يتسم مع ذلك بالتعاطف ، وفى قيامه بهذا ، أدخل أيضا فى قصصنا الخيالى طائفة من الرجال والنساء كانت حتى ذلك الوقت تعيش على هامشه فقط ، عالم أصحاب الحوانيت

وصغار الفلاحين - ما يمكن دعوته بـ فرسان القرن التاسع عشر المتطوعين - الذين كانت تربطهم بالانشقاق صلة وثيقة الى حد كبير ، في المقاطعات الريفية على أية حال . وكان يعرف سكان هذا العالم معرفة تامة ، فقد كانوا عشيرته ، وأعاد تصويرهم ، كما فعل مع مفهوماته عن الحياة ، في نثر فريد في بساطته ومرونته .

وليس جسنج روائيا عظيما ولكنه أكبر كثيرا من أن يكون روائيا صغيرا . فهو واحد من أولئك الفنانين الناقصين الذين تقودنا مؤلفاتهم بالحتمية الى الكاتب ذاته . ولا ينفصل قصصه الخيالي انفصالا كافيا ، ربما فيما خلا في ثلاثة أمثلة ، عن خالقه . فهو بالغ الذاتية ، ولا يملك المرء الا الاحساس بأنه التعبير القوي عن كراهية . والكراهية التي يعبر عنها هي اليوم كراهية عامة ، رغما عن أن جسنج كان أول روائي يعرضها عرضا مباشرا . ويكسب هذا مؤلفاته ، على نحو ما ، صبغة العمومية ، بالرغم من افتقارها الى الموضوعية . وكانت نظرتة العامة الى عصره أقرب الى نظرة فلوبريت ، وكان من الممكن أن يستخدم هو أيضا لفظ « البهيمية » كي يصف به العصر ، الذي كان ، يجده دهماويا ، ضحلا ؛ ساذجا في اغتراره بنفسه ، والذي كان ، مثل فلوبريت ؛ يحكم عليه وفقا لمعايير استقفاها من مفاهيمه عن القدم الكلاسي . ولكن فلوبريت صور اشمئزازه في روايات ليست شيئا ان لم تكن كل منها ذاتية رائعة الرسوخ ، بينما يظل جسنج روائيا يعبر عن القضية الخاصة قضيته الذاتية .

وهو يصورها في شكل استمثالي فيما كان دائما أكثر رواياته شعبية ، اوراق هنري رايكروفت الخاصة «The Private Papers of Henry Rycroft» (١٩٠٣) هي ليست رواية خالصة أو سيرة ذاتية خالصة ، ولذا فان أفضل ما توصف به هي أنها سيرة فنتازية (★) ذاتية ، تعرض على شكل مجموعة من المقالات الذاتية مكتوبة الى حد كبير بتلك اللهجة الانجليزية الغريبة المكتوبة التي كان لامب Lamb قد ابتكرها من أدب القرنين السادس عشر والسابع عشر وأورثها لكتاب المقال الاتفاقيين في القرن التاسع عشر . والشخصية المعروضة هي شخصية عجوز ممرض حطمه الصراع الأدبي ومكنه ارث غير منتظر ، على شكل راتب سنوي صغير ، من الاعتزال في كوخ على نهر اكس ، كما أنقذه من الصراع الأبدي ضد الجمهور ، والناشرين ، ورؤساء التحرير . وهو يقضى وقته هناك في عزلة هائلة ، ناعما بالجمال الذي يجده في الزهور البرية ، مستجيبا استجابة متطرفة للطرود التي يبعثها اليه بائعو الكتب المستعملة ، راثيا نفسه لخصائصه السابقة والجهلة من الناس الذين اضطرته الى التعامل معهم ، ومهنثا نفسه بكثير من الغبطة على حسن حظه الحالي .

(★) فنتازية : fantasia مؤلف موسيقى أو خلاله يتبع الشكل فيه الهوى .

« ان لى كوخا » ، فى الواقع ، ولكن جسنج لا يحتوى حتى على فتاة فى رداء ريفى ومريلة زرقاء . وتصور « رايكروفت » حلما من الاستهانة بحيث يمثل تعبيرا عن رفض عامد للحياة . وعندما يقرأها المرء بغير اكتراث ، فى الواقع ، بدون اشارة الى مؤلفها ، فهو لا تثير الا نفوره . اذ يتضح أن العجوز المضرس المحطم — فى الثالثة والخمسين ، بينما كان خالقه فى الثالثة والأربعين . وعلى أية حال فعندما نقرأ الكتاب على هدى معرفتنا بحياة جسنج ، فانه يخلف انطباعا مختلفا الى حد كبير . فقد كتب جسنج الكتاب عندما كان بمنأى تام عن الفقر وكانت شهرته قد توطدت ، ولكن الأغلال كانت قد أطبقت على روحه فى وقت أكثر تبكيرا من أن يسمح للنجاح بتغيير موقفه سواء من نفسه أو من حياته . كان جسنج ابن صيدلى فى ويكفيلد ، وحقق فى صباه نجاحا دراسيا فائقا . وفى سن الخامسة عشر جاء ترتيبه الأول فى امتحانات اكسفورد المحلية ، وحصل على منحة دراسية لكلية أونز فى مانشستر ، حيث اكتسح كل شئ أمامه . وكان بالامكان التنبؤ بمستقبله عن ثقة : سوف يلتحق بأحدى الجامعات القديمة ، ويحصل على أولوية وزمالة ، ويخلد الى حياته كباحث من الصف الأول وعضو فى الجامعة . ولكن شيئا من هذا القبيل لم يحدث . فقد أحب عاهرة شابة ، وطرد من أونز بتهمة الاختلاس ، وأبعد الى الولايات المتحدة ، حيث أوشك على التفرغ عدة مرات . وعندما عاد الى انجلترا بعد ذلك بعام أو عامين ، أوشك على التفرغ فعلا ثانية ، لبعض الوقت على أية حال . وكانت العاهرة التى تزوج منها ، قد تسممت بالكحول (أدمنته بشكل بالغ الافراط) . وكان كل منهما يعيش بمفرده ، الا أنه كان يعطيها نصف دخله . وهكذا بدأت حياة الكدح ، التحصيل والكتابة والقراءة ، والاشفاء على التفرغ كثيرا ، التى وصفها فيما بعد فى « شارع نيوجرب » ، « New Grub Street » (١٨٩١) و « رايكروفت » . وعندما توفيت زوجته ، التقط فتاة خادمة فى ريجنت بارك وتزوج منها ، ولكن ثبت أنها لم تكن تفضل الأخرى كثيرا .

وقد كتب عنه صديقه هـ.ج. ويلز الذى كان يعنى به فى شهوره الأخيرة برقة بالغة ، أنه « لم تكن شخصيته شخصية طبيعية عادية للاستخدام المتنوع » . ويشرح جسنج ، فى مقدمته ، عنوان روايته الثانية « الذين لا ينتمون الى طبقة » « The Unclassed » (١٨٨٤) بقوله : « ان الذكور والاناث كافة الأشخاص المبرزين فى القصة ، يعيشون فى محبس خارج على المجتمع . فهم يرفضون الشعار الاحصائى » . وكان جسنج نفسه يعيش فى محبس خارج على المجتمع ، رافضا الشعار الاحصائى . وقد مكنه هذا من سبر نوع معين من الرجال والنساء لم يسبره أحد فى قصصنا الخيالى قبله أو بعده .

ونقطة الضعف فى « رايكروفت » هى كونها حلما . اذ ان رايكروفت هو الصورة النهائية لما يمكن وصفه بـ انسان جسنج : وهو ، عندما يجرد من

الحياة ، يضحي أقل تشويقا بكثير . فهو ، فى الروايات على الأقل ، يجد نفسه مضطرا الى الصراع مع المجتمع ، وهو يبدو فى كل الروايات نفس الشخصية فى جوهرها ، أيا كانت طبقته أو مهنته أو ثقافته ، وذلك رغما عن أن جسنج قد يصوره تصويرا فاهما ، ويفيض فى الحديث عنه من كتاب الى كتاب . وهو أساسا رجل يعيش فى عزلة خلقها لنفسه ، وهى نتيجة احساسه باختلافه عن بقية البشر . فاذا كان عاملا ، مثل جريل فى «ثيرزا» «Thyrza» (١٨٨٧) ، فإن الاختلاف هو جوعه وتعطشه الباليين الى الثقافة . ويغلب أن يكون مزيجا من الخصاصة والحس المرهف والكبرياء والتعليم . ويضيف رجل جسنج ، عادة مثل ريردون Reardon فى «شارع نيوجرب» ، الى الصعوبات التى يفرضها عليه مزاجه ، مسئولية عن الآخرين لا يستطيع مباشرتها بكفاية . وله سمتان مميزتان ، ذلك الافتقار الى «الشخصية العادية الطبيعية للاستخدام المتنوع» الذى كان ويلز يجده فى جسنج نفسه ، واعتبار عنيف للذات يمنعه من التراضى مع العالم الذى يعيش فيه . وأحيانا ، ومثل ذلك كنجوت Kingcote فى «إيزابيل كلارندون» «Isabel Charendon» (١٨٨٦) - يتعسر إيجاد تبرير معقول لسلوكه . وهو عندئذ يبدو كعصابى (مصاب بمرض العصاب) نتقبله وفقا لتقييمه لنفسه : وطوال الوقت ، فى كافة الروايات التى يأخذ فيها الرجل مركز الصدارة ، باستثناء حالة واحدة ، يفترض جسنج صحة مواقف أبطاله . وهذا هو ما يوهن هذه الروايات كصور واقعية لحياة أخريات القرن التاسع عشر . ونحن نرى ذلك فى اثنتين من أقوى رواياته تأثيرا ، «ثيرزا» و «شارع نيوجرب» . و «ثيرزا» أفضل رواياته التى تدور حول حياة الطبقة العاملة فى لندن . وهناك فى قلبها جليبرت حريل :

« كان يقضى ساعات يومه الثلاث عشر فى صناعة الشموع ، وكان وقت الفراغ فى المساء الى جانب يوم عطلة كل أسبوع هو أقصى ما يصبو اليه . . . كان ، عندما يبعث من عمله ، يتناول طعامه ، ثم ينتحى بكتابه ركتا ، متمسكا بأهداب الصمت ، مجيبا عن كل سؤال تمس الحاجة اليه بإشارة أو رد مقتضب . وفى تلك الأوقات كانت امارات السن تملو وجهه ، حتى لكنت تظنه انسانا ينوء تحت ثقل حزن عظيم . أو لم يكن كذلك ؟ كانت حياته تمرق سريعا ، وكانت أجمل سنوات عمره قد انصرمت ، سنوات الشباب والقوة والأمل - كلا ، فلا يمكن القول بأنه قد عرف الأمل ، ما لم يكن ذلك لفترة قصيرة عندما أشرف هدف وجوده على الوصول الى وعيه ، وكانت نهاية ذلك من المرارة بما يكفى . فقد خاب الهدف الذى عرفه . وكان « ما كان يمكن أن يكون » ، والذى يدعى أيضا « ليس بعد » ، لقد تأخرت طويلا ، وداعا ، ؛ يحدث فيه كثيرا بتلك العينين الكالحتين اللتين لا تتغيران ، اللتان تجملان الدعم الجارى فى عروقه ، وتجعلان من حياته أقصى ضروب السخرية » .

وتثير شخصية مثل جريل عطف جسنج تماما ، وهو عينه ما يحدث دائما مع الرجال والنساء المبعدين عن مجالهم الطبيعي ، المجال الذي ينتمون اليه طبيعيا بحكم تطلعاتهم أو مواهبهم . وقد كان هذا التجانس الخاص هو الذي جعل منه أول وربما أفضل مصور في الانجليزية لنوع من الرجال حديث نسبيا ، رجل الفكر الذي ينتمي الى الدماء ، الرجل المتعلم الذي ينتمي الى الطبقة العاملة ، والذي بالرغم من كل مواهبه وحتى نجاحه ، فما زال حتى اليوم يتكون من مشاعر النقص ، والكبرياء ، وحسد أولئك الذين يتمتعون بحكم المولد بتلك النعم والحريات التي كان حتما عليه أن يحصل عليها بالكسب والنصب . وكان ثمن هذا التجانس الخاص هو افتقار كامل للتجاسس مع البيئة - وسكانها - التي يتحتم أن يعيش فيها الكائن اللاقياسي . وهو يعرض عن حياة الطبقة العاملة ككل في نفور مقشعر . وهناك في رواياته التي تناول حياة الطبقة العاملة ، « ثيرزا » ، و « الذين لا ينتمون الى طبقة » ، (١٨٨٤) ، و « الجعيم » ، « The Nether World » (١٨٨٩) ، قصور ملحوظ في الرضوح وهو يتضح عند مقارنتها بروايات جيمس وجورج مور . والقيم التي يحكم وفقا لها على الطبقة العاملة هي قيم أدبية بأضيق مفهومات الكلمة . ويكاد المرء ، أحيانا ، يخال أن الهدف الوحيد للحياة هو تمكين الرجال والنساء من القراءة .

وهو أيضا ، في « شارع نيوجرب » ، ذلك السجل المرعب لتعاسات التأليف ، يكشف جانبا من جوانب الحياة الأدبية الذي يبدو دائما ملازما لنا . ولكن شخصية ريردون هي التي تحدد رسوخه كتصوير مدروس ، وهي شخصية من الضعف والاحجام ، ومن التطرف في نفس الوقت ، بحيث تكون حالة خاصة . ويشعر المرء بأن شخصية مثل ريردون لم يكن ممكنا لها أن تعيش في أي شكل من المجتمعات يدخل فيه عنصر المخاطرة . فهو انسان محتوم بحكم مزاجه ، وهو ، رغما عن كونه شخصية مؤسسية ، ليس بالشخصية التراجيدية ، فهو مجرد رمز موفق لبرئاء جسنج لذاته . وتبدو « شارع نيوجرب » للمرء كدفاع خاص عن قضية خاصة . فنحن نرى العالم من خلال رجل جسنج ، بواسطة عدسات مشوهة ، ولكنها عدسات بالغة التأثير .

وهناك استثناء واحد : « ولد في المنفى » « Born in Exile » (١٨٩٢) . في شخصية جودوين بيك Godwin Peake ، المفكر الذي ينتمي الى الدماء ، الذي يتخلى عن حياته الناجحة كطالب في إحدى كليات الشمال لأن عمه الدهماوى يعتزم افتتاح مطعم يحمل اسم بيك في مواجهة بوابات الكلية - في شخصية بيك هذا خلق جسنج معادلا لأحد جوانبه الذاتية وصوره بموضوعية كبيرة يبدو معها مرضيا تماما . ولم يحقق ذلك بإبراز الاحساس المرهف في تكوينه ، وإنما بإبراز كبريائه . إذ ان بيك مخلوق بالغ الأثنية ، ولكنها لبست الأمانية

الواهنة التي نجدها في رايكروفت . انها أنانية الانسان الذي يشعر بأنه قد ولد في المنفى ، وحرّم من ارثه ، ويعقد النية على استعادة حقوقه . فالكبرياء يستبد به كما لو كان سورة . وهو في حياة يعبر عن آرائه بوضوح عندما يصيح : « اننى أكره كل أولئك الوضعاء غير المتعلمين ! اننى أكرههم أكثر مما أكره أقذر الحشرات يجب ازالته من فوق ظهر البسيطة ! كل الكبار من أولئك الذين لا يعرفون كيف يتكلمون الانجليزية السليمة أو كيف يسلكون سلوكا طيبا » . وهو عندما يكبر ، يتحدى المجتمع عندما يخبر أحد أصدقائه « ان أقصى ما أصبو اليه هو أن أتزوج من فتاة بالغة التهذيب ، وبعبارة أدق ، فأننى من الدهماء ، وأنشد الزواج من سيدة » .

وكان بيك آنذاك يعمل كيميائيا صناعيا له مطامح أدبية . ولما كان متعلقا متطرسا ، فقد كتب ، بشئ من النجاح ، مقالا غفلا (لم يمهره بتوقيعه) لاحدى المجلات الدورية ، سخر فيه من ادعاءات مؤلف شائع يستهدف ايجاد مهادنة بين العلم والدين . ثم يلتقى مصادفة ب سيدويل ووريكومب Sidwell Warricombe ، أخت صديق ثرى من أصدقاء الكلية . ويجنح جسنج الى الكتابة عن آل ووريكومب ، الذين كانوا صناعا أثرياء على قسط من الثقافة ، كما لو كانوا ، تقريبا ، أمراء من أمراء عصر النهضة . ولا يهم هذا فى قليل أو كثير ، وهو المركز الحقيقى للتشويق . ولما كان سحر الحياة التي يمثلها آل ووريكومب يستهوى بيك فهو ينغمس فى حياة من المواردية يستهدف منها الابقاء على صلاته بهم . وهو يعلن عن عزمه على أن يرسم قسيسا أنجليكاني ، ولكن ينال الحظوة لدى سيدويل ووالدها ، فهو يستقر فى اكستر ، حيث يعيشان ، لدراسة اللاهوت . وهو ينافس الصراع بين الدين والعلم مع مستر ووريكومب ويدعم ، بطريقة مريرة ، ايمانه الممزق . ويتقدم بطلب الزواج من سيدويل ولكن أمره يفتضح ، اذ تثبت عليه كتابته للمقال الغفل الذي يهاجم الدين .

ويدنو جسنج ، فى شخصية بيك التي انفعّل بها ، وحياته الرائعة من المواردية الفكرية - ونحن لا يخالجنا أدنى شك فى تفوقه الفكرى - يدنو جسنج من حدة وتأثير الروائيين الروس الذي كان معجبا بهم .

وقد احتفظ جسنج بتعاطفه الكامل للنساء . وكان تنوع نسائه يفوق كثيرا تنوع رجاله . ولكنه يفرق ما بين النساء على نحو بالغ الدقة وقد كتب فى « ولد فى المنفى » : « كان جودوين واحدا من أولئك الذين يفرض ادراك الحلل العقلى ، البالغ الشيوخ بين النساء ، ذاته على فكرهم اليقظ . ذلك الحلل العقلى البالغ الشيوخ بين النساء عندما يتعلمن القليل من نعم الحياة ولا يتعلمن شيئا عن اهتماماتها الجادة - مشاغلهن التافهة ، وتذللهن الوضع ، وجهلهن

الذى لا يقهر ، واكبا بهن على ذات تأفها ، . ولم يحدث أن كان أى روائى أكثر منه توفيقا فى وصفه لتعاسات الزواج الناجمة عن غير المرأة ونشوزيتها وفجورها . ويذكر المرء هاريت كاستى Harriet Casti فى « الذين لا ينتمون الى طبقة » ، التى تجتمع فيها كل هذه الصفات . ولكن هناك فى نفس الرواية ايدا ستار Ida Starr ، العاهرة الشابة ، وهى واحدة من أكثر بطولاته سحرا . وهو يميظ اللثام ، ببراعة فائقة ، ليس فقط عما فيها من مقدرة فكرية وانما عن نمو الدعة الأخلاقية والروحانية . كما أن موقفه العادى من الطبقات العاملة ينهار أحيانا فى حضرة فتيات الطبقة العاملة ، كما فى « ثيرزا » ، أكثر رواياته رقة ، ببطلاتها الثلاث المتباينات اللاتى ينتمين الى الأزقة ، ثيرزا ، وليديا ترنت Lydia Trent وتوتى نانكارو Totty Nancarrow

ومن الناحية الفنية ، فإن أنجح رواياته هما الروايتان اللتان تأخذ فيهما النساء مركز الصدارة ، « نساء لا حول لهن » « The Odd Women » و « فى عام العيد الخمسينى » « In the Year of the Jubilee » (١٨٩٤) . وهما أكثر مؤلفاته موضوعية ، ولا ينال منهما رثاؤه لذاته ودفاعه الخاص عن رواياته الأخرى . وقد أنجز فى « نساء لا حول لهن » واحدة من الروايات البالغة القلة فى الانجليزية التى يمكن مقارنتها بروايات الفرنسيين الطبيعيين من معاصريه . والموضوع مضمن فى العنوان : المصير الذى يحيق بالنساء اللاتى لا يتمتعن بالأمن الاقتصادى . وهو يعرض المشكلة فى صورة البنات الثلاث لطبيب غير متبصر يرحل عن الدنيا غير تارك لهن سوى ارث زهيد ودون أن يكون قد أعدهن لحرفة من أى نوع . وهو يضعهن موضع المقارنة مع رودانن Rhoda Nunn وهى نصيرة عنيفة للحركة النسائية ترى أن واجبها فى الحياة هو اعداد النساء لدور فعال خلاف الزواج . وتأتى رودانن ، « المرأة الجديدة » ، فى غير أوانها ، ولكن الأخوات مادن مازلن يؤثرن فينا ، والرواية دراسة بالغة التأثير للعزلة فى منزل فى لندن ، والنساء اللاتى يحافظن على احترامية الطبقة المتوسطة بأقل امكانيات ممكنة . وهو هنا يعرض مصير امرأة الطبقة المتوسطة الفكتورية « غير المرغوب فيها » بكل ما فيه من شجن - ولم يكتب شيئا أكثر ايلاما من الصورة التى رسمها لفيرجينيا مادن التى تدمن الجن سرا - ويزيد كبجه لجماح نفسه وانفصاله من قوة التأثير .

ولم تعد شخصيات جسنج فى « فى عام العيد الخمسينى » تعيش فى « محبس خارج عن المجتمع » ، فالرواية تمثل هجوماً أماميا على عالم الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة فى ضواحي لندن . وهى أكثر تعبيراته ، عن نفوره من عصره ، ضبطا . فهو يفضح سوقيته فى فكاهة قاتمة ، كما فى شخصيات الأخوان بارمبى Barmby ، الأكبر بخطاباته المنافية للعقل التى يبعث بها

الى الصحافة ، والأصغر بقوله « كارليل وجيرتى ! نعم ، كارليل وجيرتى ، ان هذين الكاتبين لثقافة فى ذاتهما » . وهو يصور السوقية أيضا فى ثلاث من أكثر نساؤه هولا ، بياتريس Beatrice وفانى فرنش Fanny French وأختهما آدا بيتشى Ada Peachey ، التى كانت قسماتها تشبه قسمات فانى ، ولكن لم يكن لها مثل تعبيرها الودود ، وكانت تنم ؛ اذا كان الأمر بالامكان ؛ عن فكر أدنى ، . ولكن « فى عام العيد الخمسينى ، ليست مجرد فضح « للبهيمية » ، اذ ربما كانت تحتوى على أنجح بطالاته . وليست لورد Nancy Lord شخصية استمثالية البتة . فهى ، فى الفصول الأولى ، لا تكاد تبشر بالخير أكثر مما تبشر الأختان فرنش ، ولكن المحن تساعدنا على تنمية شخصية أخلاقية قوية تمكنها من الوصول بزواج ، كان فى البداية آيلا للفرق ، الى شط الأمان .



قال جسنج ان الروائيين الذين قدموا له أكبر العون كانوا هم الروائيين الفرنسيين والروس ، وكان تأثيرهم واضحا بما فيه الكفاية : زولا فى روايات جسنج عن حياة الطبقة العاملة ، موباسان Maupassant فى « نساء لا حول لهن » ، وترجنيف فى الصور الأكثر رقة التى يرسمها للنساء . ومع ذلك فلم يكن التأثير مستمرا فكثيرا ما كان عليه أن يكتب رواية شاء ذلك أم لم يشأ ، وعندئذ كان يعود القهقري ، كما فى « صبيحة حياة A Life's Morning » (١٨٨٥) ، الى الحبكات الميلودرامية الفكتورية العتيقة الطراز المأمونة الجانب . أما جورج مور ، أقرب معاصرى جسنج ، الذى ولد ، على أية حال ، قبل جسنج بأربعة أعوام ، عام ١٨٥٣ ، وتوفى بعده بثلاثين عاما ، فقد أقبل على الرواية الفرنسية باخلاص تام حتى ليكاد يقود المرء الى القول بأنه كان يستهدف كتابة الرواية الفرنسية الطبيعية بالانجليزية . ولكن يجب أن يتريث المرء عند كلمة « طبيعية » .

نادرا ما يكون للكلمات التى تستخدم فى وصف الحركات الأدبية والفنية الثورية فى عصرها أى معنى دقيق . فهى كلمات عاطفية ، نداءات للتجمع ، صيحات قتال لاثارة حمية المخلصين . وكثيرا ، كما حدث مع كلمة « تأثرى » ، كما تطلق على الرسامين الفرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ما تخرج الى حيز الوجود بالصيغة الخالصة كصيغات صحفية تمسك بها الصحافة ويجزى تناولها كعبارات وصفية موافقة . والطبيعية ، والطبيعى كلمات

من هذا النوع . ولها خواص معينة ، ولكن مجموع هذه الخواص لا يكفي حقيقته لوصف مؤلف أى من أساتذة الطبيعة العظام ، موباسان و زولا . بل إن ذات الاختلاف بين هذين الكاتبين ، اللذين يمثلان ، من الناحية الفنية ، طرفي النقيض ، يكفي لكشف عدم كفاية الكلمة كعبارة وصفية . ولكننا إذا وضعنا الخواص نصب أعيننا ، فلا يزال لها أهميتها في تحديد نوع معين من القصة الخيالية ، وهو نوع كان يغلب ، في حالة غير خالصة في الغالب ، على كتابة الرواية في طول أوروبا وعرضها وفي أمريكا من منتصف القرن التاسع عشر حتى عام ١٩١٤ تقريبا .

استخدمت الكلمة أول ما استخدمت في وصف أدب الروائيين الفرنسيين الذين كانوا يكتبون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذين كانوا يعدون أنفسهم تلاميذ وخلفاء لفلوبيرت . كانت محاولة لتعريف ما كان قبل يدعى الواقعية تعريفا يرتكن الى أساس نظري . وكان فلوبيرت نفسه يرفض أن يسمى واقعيًا أو طبيعيًا . كان يعلم نفسه كلاسيكيا فرنسيا ، ويرفض الطبيعية بدعوى « تفاهتها » . ومن المؤكد أن نظرية الطبيعية تترك الكثير مما له أهمية رئيسية عند فلوبيرت ، وربما كان ما تتركه هو أهم ما في فلوبيرت ، تمسكه بالأسلوب ، والصناعة الواعية للعمل الجميل . والتقريران الكلاسيكان للطبيعة هما مقدمة موباسان لروايته « بيروجين » « Pierre et Jean » وكتاب زولا « الرواية التجريبية » « Le Roman expérimental » ، الذي يعرف فيه الوصف بأنه « تصوير للبيئة يحدد ويكمل الإنسان » .

كانت الطبيعية ، شأنها في ذلك شأن أكثر النظريات النقدية التي يتم ابتكارها لمعاضدة حركات معينة في الفن ، مثقلة بالعلم الزائف ، وكان من المحتم أن يفتضح أمرها بمجرد اتضاح عدم صحة النظريات القائمة عليها . ولكن هذا لا يوهن تلقائيا من القصص الخيالي المكتوب باسمها . وعندما تتجرد النظرية من لغوها العلمي ، يتضح أن ما كان الروائيون يسعون اليه هو الإيهام بالواقع ، بالحياة كما يعيشها الناس . ولما كان موباسان أقل صراحة من زولا فقد قال انه من الأصديق أن نطلق على الواقعيين لفظ الإيهاميين .

كانت الطبيعية هي المعادل الأدبي للتأثرية في الرسم : وتماما كما كان التأثيريون يرسمون الأشياء كما يرونها في حالات معينة من الضوء والجو ، كذلك كان الطبيعيون يصورون البشر من خلال بيئتهم . وكانت الصلة التي تربط بين النظريتين معروفة تمام المعرفة للروائيين أنفسهم . وعلى سبيل المثال ، فإنه لجزء من قوة زولا ، أنه عندما يشرع ، في رواياته ، في وصف مشهد ما ، فهو يفعل ذلك على نحو أقرب ما يكون للطريقة التي كان ممكنا

لـ مونييه Manet أن يرسمه بها . وقد كان أحد جوانب الضعف في الرواية الطبيعية في انجلترا هو أنه لم يكن لدى الروائيين رسامون معاصرون يعملون وفقا لخطوط مماثلة يمكن لهم محاكاتها . وإذا كان زولا يذكرنا دائما بـ مانت . فإن جورج مور في أفضل رواياته « اثر واترز » « Esther Waters » يذكرنا بـ فرث Frith في صورة مثل « يوم سباق الدربي » « Derby Day » .

كان اهتمام الطبيعيين ، اذن ، ينصب ، في المقام الأول ، على البيئة . وكان ذلك هو الذي أدى بهم ، على هذا النحو البالغ ، الى تقدير أهمية البحث والتسجيل . وأشباحوا ، لنفس السبب ، بوجوههم عن التحليل النفسى للشخصيات . بل والواقع أن موباسان كان ينكر امكانية ذلك . ويمكن اجمال نظرتهم للانسان في العبارة الحكيمية التي وقع عليها اختيار جورج مور لروايته الثانية ، « زوجة ممثل صامت » « A Mummer's Wife » (١٨٨٥) : « غير الظروف المحيطة بالانسان ، وستجد ، في غضون جيلين أو ثلاثة أن بناءه الجسماني ، وعادات حياته ، وعددا وفيرا من أفكاره ، قد تغيرت » . وكان مور ، كروائي ، يدين بكل شيء للفرنسيين ، حتى أنه ليمثل في تقليد الرواية الانجليزية كنوع من العبث . وفيما بعد ، كان مقدرا لـ بنت أن يبدأ حياته كروائي مزودا بمعرفة مؤثرة بقصص القرن التاسع عشر الفرنسى الخيالى وكان يكاد الا يعرف شيئا البتة عن مثيله الانجليزى ، ولكن شخصيته الانجليزية أخذت ، بعد رواياته الأولى ، فى اقتحام واختراق الروايات التى كتبها وفقا لنماذج فرنسية . ولكن مور لم يكن انجليزيا وانما أيرلنديا ، ورغما عن تلقيه العلم فى انجلترا فقد كان ذلك فى مدرسة من مدارس الروم الكاثوليك ، ومن هناك ذهب الى باريس لدراسة الرسم . وأصبح الداعية الانجليزى لكل من التأثيرين والطبيين . وتبين روعة قصصه الخيالية الأخيرة مدى افادته من دراسته فى باريس . وليس من السهل تصديق أن « اثر ووترز » (١٩٨٤) قبل خطها قلم الرجل الذى كان قد كتب « اعترافات شاب » « The Confessions of a Young Man » قبل ذلك بستة أعوام وكان مقدرا له فيما بعد أن يكتب « تحية ووداعا » « Hail and Farewell » : ويتسم مور فى دور الغلام المشاكس ، والغندور ، والمحب العظيم ، مور ذلك الذى كان يدعى بأنه كان يحتفظ فى باريس ، كحيوان أليف ، بـ « فوثون (ثعبان كبير) كان يتناول وجبة شهرية تتكون من خنازير غانة » ، كثيرا ما يكون بالغ السخف ، شخصية مضحكة غير واعية على نحو مؤثر . فهو ينأى بنفسه عنهما تماما كما نأى فلوبيرت بنفسه عن « مدام بوفارى » ، وهو يكشف أيضا عن قوى رائعة من الفهم والتحسس مع شخصيات ما كانت لتجدها مكانا فى فهرس قيمه كانسان أكثر منه كفنّان .

كانت « زوجة ممثل صامت » محاولة بالغة التأثير لمزج « مدام بوفاري » بـ « المشرب » لـ زولا . فهي دراسة للدرك الذي تهوى اليه زوجة ممثل بسبب ادمانها للخمر . وهي تبدأ بزيارة تقوم بها فرقة أوبرا من الدرجة الثالثة لـ بوتريز . وهي عبارة أخرى ، تسبق ما كان مقصدا له أن يكون مشهد بنت التقليدى . وبطبيعة الحال فليس هناك فى وصف مور لـ هانلى ومصانع الفخار فيها شئ من خاصية الحياة المحسوسة التى تميز وصف بنت ، ولكن المقارنة تبرز مدى تشرب مور البالغ لمادته بغية كتابة « شريحة الحياة » التى كتبها ، اذا كان لنا أن نستخدم العبارة التى كان الطبيعىون أنفسهم يستخدمونها فى وصف التأثير الذى كانوا يسعون اليه فى قصصهم الخيالى .

ومن المسلم به أن أهمية « زوجة ممثل صامت » الرئيسية اليوم هي أهمية تاريخية . ولا يصدق هذا أقل مصدق عن « اثر ووترز » ، وهو مؤلف بالغ الحدة ، بل وحتى بالغ الجمال ، اذ يكرر مور نفسه حبا - ويبدو أن هذه الكلمة هي الكلمة الوحيدة المواتية - لمهمة وصف حياة بطلته . وهي حياة تخلو من الاثارة تماما . تشتغل أثر ووترز ، فتاة الأحياء الفقيرة ، التى كانت قد نشأت كواحدة من اخوة بليموث (★) ، والتى كانت فى قراراتها فتاة بالغة التدوين - تشتغل بالخدمة وتقع فريسة للغواية على يدى الخادم الذى لا يلبث أن يتخلى عنها ، وتلد وليدها غير الشرعى ، وتعمل كالرقيق فى ارضاعه والتوافر على خدمته ، وترفض الزواج من رجل دين محترم من أجله ، بغية الزواج من والده ، الذى كان قد أصبح صاحب حان وصانع كتب ، وتتعرض فى النهاية لانحسار ثان فى ظروف الدهر عندما يقضى زوجها نحبه متأثرا بالسبل . وهو يصور أثر بأمانة مدققة . ونحن نحس فى النهاية ، وهذا هو ما كان مور يبغيه ، أن هذا هو مصير مئات الآلاف . وتقول أثر لعضو جيش الخلاص الذى يحبها ويجدها تقوم بالخدمة فى حانة زوجها فى شارع دين « لا ، لم يطرأ على تغيير ، ولكن الأمور قد ظهرت على نحو مختلف . ان المرء لا يأتى الخير الذى يريده فى العالم . ان على المرء أن يأتى الخير الذى يعترض طريقه . وهناك زوجى وابنى كى اتغدهما برعايتى . هناك هما الخير الذى أستطيعه . هذه هي ، على الأقل ، نظرتى الى الأشياء » .

وتأخذ أثر مكان الصدارة من رواق كبير من الشخصيات ، ويعالج مور جميع هذه الشخصيات بنفس الأمانة المدققة . وليس هناك أشرار أو أبطال . ويشيطر مور سيطرة جاذقة على كافة خلفيات الكتاب المتغيرة ، المنزل الكبير المزود بحظائر السباق ونزعة السباق المتسلطة الآخذة بنواصى كل من

(★) اخوة بليموث : Plymouth Brethern طاقة انجيلية نشأت فى بليموث عام ١٨٣٠ ولم تكن لها رعاية دينية منتظمة ، ولم تكن لها عقيدة .

يعيشون فيه ، ومستشفى الولادة ، ودار الحضانة ، وحياة المرضعة ، وسباق
الدري ، وحانة المراهنين في سوهو . ولا تحقق الرواية نجاحا في التحاسن
فقط وإنما أيضا في تسرب الانفعال (★) . وهذه الرواية ، من بين كافة الروايات
الانجليزية التي تسير على النهج الطبيعي ، هي أكثر الروايات تحقيقا لمتطلبات
موباسان . ولو بحثنا عن سر الجمال الذي يتمثل في التأثير النهائي لهذه
الرواية لوجدناه ، فيما أعتقد ، في تقريرين لـ مور . فهو يقول في « مسرحية
في موزن » « A Drama In Muslim » « تبدو لنا الأشياء ، عندما ننظر
اليها من بعيد ، ذات قيمة متساوية ، وعندما ننظر الى أحقر الأشياء بعين
الله فهي تسمو الى قمم من الحشوية التراجيدية تقتصر تقليديا على وفاة الملوك
والوطنيين » . هذا هو الادعاء الطبيعي العادي وهو يجافى الحقيقة في الواقع :
فليس الانفعال الذي يخلقه فينا تأمل مصير اثر ووترز هو الحشوية التراجيدية .
ولكن المجهود الذي يبذل للنظر بعين الله ، يكسب الموضوع ، الذي كان حتى
ذلك الوقت يعد « ضئيعا » ، هيبة جديدة تماما . فهو يمنح اثر الحقوق
اللائقة بالشخصية الانسانية . هذا شيء . والشئ الآخر هو طريقة التعبير ،
التي يقررها مور في كلماته : « ان الفن كما أفهمه هو تعاقب ايقاعى من
الأحداث الموصوفة يصاحبه تعاقب ايقاعى من العبارات » . ويجعل هذا تماما
ما حققه مور في « اثر ووترز » ، ويتمخض المزج بينه وبين الهيبة التي تعطى
للموضوع عن مولد ما في الرواية من جمال .

وكان مقدرا لـ مور في المرحلة الأخيرة من عمله أن يتابع فكرة الايقاع
كأساس لفن النثر بقدر ما تسمح الفكرة بذلك . وينصب اهتمامه في تفسيره
القصصى لحياة المسيح ، « جدول كيرث » « The Brook Kerith » (١٩١٦)
وفي « الوئيز وابيلارد » « Heloise and Abélard » (١٩٢١) ، كلية على
القصة . وتتبع المكونات العادية للرواية ، الشخصية ، والحوار ، والوسط -
تتبع هذه المكونات نسيج طنفسة لا يشوهه مشوه من نثر أقرب في التأثير
الذي يحدثه الى « وفاة آرثر » عند مالورى . ويبدو لي هنا أن مور قد ترك
مملكة الرواية بأكملها . وأيا كانت الطريقة التي سنحكم بها على « جدول
كيرث » و « الوئيز وابيلارد » ، فيجب ألا يكون هذا بالرجوع الى الروايات
كما عرفناها في القرنين الماضيين .

ويكاد مور أن يكون الطبيعي الانجليزي الوحيد وفقا للمفهوم الفرنسي .
اذ كان اهتمام النظرية الطبيعية ينصب على موقف من الشخصية شائع عند
الروائيين الفرنسيين وان كان نادرا عند الانجليز . وقد كان فلوبيرت هو

(★) تسرب الانفعال : حالة وهمية يخيل فيها انتقال الانفعال من شخص لآخر .

التأمل بأن : « الفن لم يخلق لتصوير اللاقياسي » ، وأضاف أن الشخصيات التي توافق القصص الخيالي على أحسن وجه هي الشخصيات « الأكثر عمومية » ، وذلك لأنها أكثر تمثيلية . وليست هذه هي النظرة الانجليزية ، وهي متضمنة في غموض كلمة « شخصية » ذاته في لغتنا . فهي ، ببساطة ، قد تعنى شخصا خياليا من نسج خيال روائي . ولكنها أيضا قد تعنى شخصا يتميز بغرابة تصرفاته ، انسانا شاذا . ونحن نصف الانسان ذا الفردية القوية الواضحة بأنه « شخصية » . وكان الروائيون الانجليز ينزعون دائما الى تخيل شخصياتهم الخيالية كأشخاص يتسمون بالشذوذ . ويتداخل المعنيان على الدوام . وعلى أية حال فقلما يتخيل الفرنسيون الشخصيات كـ « شخصيات » . ويمكن التعبير عن الاختلاف بين الاتجاهين على هذا النحو : ينزع الروائيون الانجليز الى البدء بالبؤس العام متدرجين الى الفرد . وعندما يتخيل روائي فرنسي انسانا بخيلا أو مرثيا ، فإن اهتمامه ينصب على خاصية البخل أو المراءاة . ولكن من الأكثر احتمالا مع الروائي الانجليزي أن يبرز الجوانب المضحكة في البخل أو المراءاة ، وهو يبالغ في هذا الى حد قد يتعرض هو وقراؤه معه الى خطر نسيان النقيصة في غمرة تقديرهم للخواص الناجمة عنها . ومع الانجليز تجنح الشخصية الى أن تكون هادئا في ذاتها ، لها قيمتها الذاتية ، بينما ينصب اهتمام الفرنسيين على الشخصية كنموذج لقانون عام أو لأنه قد يمكن الخروج منها بقانون عام . وقد يعنى هذا القول بأنه بينما كان الفرنسيون يكتبون كأخلاقين ، كان الانجليز يكتبون كهكاهيين .

كانت نظرية الطبيعية ، باهتمامها بالسوى والتمثيلي ، عضدا لتلك النزعة الموروثة عند الفرنسيين . ولكنها اخترقت نزعة الانجليز تماما ، حتى أنه ، منذ منتصف الثمانينيات وحتى عام ١٩١٤ ، وبينما كان هناك الكثير من الواقعية في القصص الخيالي الانجليزي ، لم يكن هناك سوى القليل من الطبيعية الحقيقية .

ومصادق هذا مؤلفات آثر موريسون Arthur Morrison (١٨٦٣ - ١٩٤٥) . كان موريسون روائيا ثانويا رائعا ، وكان الهدف الذي وضعه نصب عينيه ، في روايات مثل « طفل جاجو » « The Child of the Jago » (١٨٩٦) و « ثقب في الجدار » « The Hole in the Wall » (١٩٠٢) ، هادفا واقعيًا مدققا : فضح ايست اند ، وحال الناس الذين يعيشون هناك ، كما هم على حقيقتهم . وقد أحرز في هذا نجاحا رائعا : وكان تصديره للحياة « ثقب في الجدار » ، في مثل كلوخ وقسوة زولا . ولكننا اذا ما نظرنا الى شخصيات الرواية لوجدنا أنها ليست من الطبيعية في شيء . فاما أن يكون

كابتن كمب Captain Kemp ومستر كريبس Mr. Cripps ، ومسر جريمز Mrs. Grimes ، شخصيات طبيعية على غرار شخصيات ديكنز ، وأما أن تكون من نتائج مؤلف بلغ من عمق تأثيره بديكنز أنه يحول مخلوقاته ، تلقائيا ، الى شخصيات على غرار شخصيات ديكنز : فهي تبدو مثل شخصيات ديكنز ، وتتحدث مثلها . ورغم أن « ثقب في الجدار » هي مؤلف واقعي حقيقي ، فإن كل تصوير الشخصية فيها يذكرنا بأن أوجه التشابه التي كانت تربط موريسون بـ مور كانت أقل كثيرا من تلك التي تربطه بـ و. و. جيكويز W. W. Jacobs (١٨٦٣ - ١٩٤٣) ، الذي كتب أيضا عن الحياة في قصص نهر لندن ، وكان كاتباً فكاهياً كاملاً داخل حدوده الضيقة ، ومن المؤكد أنها لم تكن تأخذ عن الطبيعية ، وإنما عن ديكنز . والواقع أن الواقعية في انجلترا أصبحت تقرر بخفة روح ايجابية ، وحتى ، أحيانا ، بالعاطفية . ويصدق هذا خاصة عن كتاب ما يطلق عليه أحيانا اسم « مدرسة اللندنيين » : موريسون نفسه ، وزانجيل Zanguill وباري بين Barry Pain ، و. و. بت ريدج ، وادوين بيو Edwina Pugh وفيما بعد ، فرانك سوينرتون Frank Swannerton في رواية مثل « الصورة الظلامية » (*) « Nocturne » (١٩١٧) . وكان ويلز ، في أوائل عهده بالكتابة ، على صلة بالمدرسة . وكان أولئك المنتمون إليها يستهدفون وصف الواقع اليومي لحياة الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة والطبقة العاملة في لندن ، وقد كان لهم ذلك . ولكن موضوعيتهم تجاه خرافياتهم الموصوفة لم تمتد لتشمل الشخصيات القاطنة فيها . فهم يصورونهم بعطف فكاهي ينبعث من الاستمتاع بالخواص الفردية .

وكان خليفة مور الحقيقي في الطبيعية ، باستثناء بنت في واحدة أو اثنتين من رواياته الأولى و « سلم ريسمان » Riceman Steps التي كتبها قرب نهاية حياته ، هو سومرست موم Somerset Maugham (ولد عام ١٨٧٤) ، الذي نشرت أولى رواياته « ليزا لامبث » Liza of Lambeth ، وليس هذا من المحير في شيء ، عام ١٨٩٧ ، قبل رواية بنت الأولى بعام واحد وبعد رواية كونراد ورواية ويلز الأولى بعامين فقط . ولكن حتى مع موم ، كان تأثير الطبيعية التي أخذها موم مباشرة عن الفرنسيين متقطعا . إذ يستشعر المرء في أكثر رواياته طموحا « عن عبودية البشر » Of Human Bondage التي تنبعث جزئيا - وفي أفضل أجزائها - من المذهب الطبيعي - يستشعر المرء فجأة تدخل مشيئوما من شيء يختلف تمام الاختلاف ، شيء يبدو كما لو كان مأخوذا من « نهاية البشر » عند صمويل بتلر .

(*) صورة المنظر أثناء الظلام أو في الليل .

ولده بتلر عام ١٨٢٥ ، ولكن روايته لم تعرف طريقها الى النشر حتى عام ١٩٠٣ ، بعد وفاته بعام واحد ، وذلك رغما عن انه كان قد بداها في اوائل السبعينيات واعاد كتابتها في اوبيات التمانينيات * و « نهاية البشر » مثال للرواية عندما تعمل عمل القنبلة الزمنية * وحتى مع ذلك ، وحتى بعد عام ١٩٠٣ ، كان من الممكن ألا تحرك ساكنا ما لم يعجل برنارد شو باصلاح الأمر * وعندئذ انفجرت فجأة ، ومن بين الانقراض خرجت رواية من نوع جديد ، أو بالأحرى ، رواية جديدة في موضوعها وفي بطلها * وموضوعها هو تقرير المصير ، وبطلها شاب في ثورة على خلفية عائلته والقيم التي تمثلها * ولا يمكن للمرء القول بأن مثل هذه الروايات ما كانت لتكتب لو لم يضرب بتلر مثله : وهي تشمل « كلاي هانجر » « Clayhanger » ل بنت ، و « أبناء وعشاق » ل لورنس ، و « عن عبودية البشر » ل موم ، بل وحتى « صورة الفنان في شبابه » « A Portrait of the Artist as a Young Man » ل جويس ، ومن المؤكد أنه لم تكن تجمع بين هؤلاء المؤلفين وبتلر ، من الناحية المزاجية أو كفنانين ، سوى مشابهاة واهية * ولكن روايته ، بقدر ما يمتد الموضوع ، تظل ماثلة كنموذج *

والآن وقد اجتزنا فترة الركس ضد الفكتوريين وأصبح باستطاعتنا النظر اليهم بعيون لم يعد الانفعال يقف حائلا بينها وبين البؤرية ، فان « نهاية البشر » تبدو لنا رواية أقل ارضاء مما كانت تبدو * وهي في جوهرها تنحو منحى السيرة الذاتية ، وذلك رغما عن أن بتلر نفسه لم يذهب أبدا الى السجن مثل بطله ارنست بونتيفكس Ernest Pontifex ولم يهاجر ارنست الى نيوزيلاندا مثلما هاجر خالقه ، ونقطة الضعف فيها كرواية هو أنها تعود بالمرء مرغما الى بتلر * فهي حالة خاصة تتنكر في ثوب التمثيل ، ولكي نفهم آلية الحالة يتحتم على المرء الرجوع الى حياة المؤلف * وفي « نهاية البشر » يلعب بتلر دور مجلس الادعاء العام ودور القاضى * وتتسم معالجته للقضية بالألمعية * وهو لا يترك فرصة للمدعى عليهم * ويجده القارئ نفسه غير مختار وقد دفع اليه بدور مجلس الدفاع ، ويعنى هذا في الواقع أنه قد صار قاضيا على القاضى أيضا *

والمدعى عليهما هما والداى بتلر ، تحت اسم ثيوبولد بونتيفكس الموقر Theobald Pontifex وزوجته كريستينا Christina * وهناك ، في الرواية ، شخصيتان على غرار بتلر ، أو تمثلاله : ارنست ، الضحية الصغيرة لطغيان والده وابتزاز أمه العاطفى و اوفرتون أبوه فى العماد ، وهو صورة بتلر عندما بلغ مبلغ الكبار ، الذى يفسر ، ويحلل ، ويعلق على طفولته * وربما كان وجود اوفرتون ضروريا للغرض الذى وضعه بتلر نصب عينيه ، اذ كان

بتلر يكتب رواية ذات مبحث . ويسوق بتلر كافة آرائه في الحياة والحياة القويمة ، بطريقة أو بأخرى ، في كتابه . ولذا فلا يمكننا الحكم عليها كما نحكم على إحدى روايات جيمس أو مور . ولكن هذا يعنى أننا يجب أن نأخذ في الاعتبار طبيعة المبحث وآراء بتلر .

ومن المؤكد أن بتلر يسيء استخدام أوفرتون . وليس مرد ذلك أنه يقف بيننا وبين أسكوميديا الباردة انقارضة التي يفضح فيها بتلر ثيوبولد وكريستينا ، ولكن تناوله لها بالتعليق الجارى يرغمنا فى النهاية على التحاسس معهما وهو ما يتعارض مع مقاصد بتلر . فهو يريد أن تثير مرآة آل بونتيفكس اللاواعية وقسوتهم البنوية فزعنا الأخلاقى ، وهذا هو ما يحدث عندما ينرك نماذج كهذه تتحدث عن نفسها ، عندما يعرضها على نحو مسرحى ، كما فى مشاهد مثل ذلك الذى يضرب فيه ثيوبولد ، بعد صلوات مساء الأحد ، ارنست البالغ من العمر ثلاث سنوات لأنه يعجز عن لفظ كلمة « أقدم » أو خطاب كريستينا الشهير لأطفالها الذى كتبه كى يفتح بعد وفاتها . فى مثل تلك المشاهد يفضح بتلر ثيوبولد وكريستينا كمسخين أخلاقيين من المرآة والغرور والتعقل . ولكن التعليق الجارى ، أو المقالات ، يستحدث الاغراء المرء على وصفها بذلك ، المحيطة بهما ، بالغة الكثرة ، وذلك رغما عن فراهتها الرائعة . وعندما يحكى لنا أوفرتون عن كريستينا ، بعد خطبتها ل ثيوبولد :

« تخيلت كريستينا نفسها و ثيوبولد وهما يتحديان احتقار كل كائن بشرى تقريبا فى سبيل تحقيق عمل عظيم يضيف الى مجد مخلصها » . تستطيع مواجهة أى شئ فى سبيل هذا . ولكن قرب نهاية الرؤية دائما ، كان هناك مشهد تتويج عاليا فى الأصقاع الذهبية من السماوات ، يضع فيه ابن الانسان نفسه اكليلا على رأسها ، بين رهط من الملائكة ورؤساء الملائكة الذين كانوا يرقبون بعين الحسرة والاعجاب - وحتى هنا لم يكن هناك وجود ل ثيوبولد نفسه فى الرؤية . ولو كان هناك وجود لشئ مثل صنم للتقوى لكان من المؤكد أن تعقد كريستينا أواصر الصداقة - ونحن ندرك ، عندما تواجهنا سلسلة كاملة من فقرات مثل هذه ، بأن كفة الميزان قد رجحت ضده آل بونتيفكس منذ البداية وأن بتلر سيتكفل باستمرار الوضع على هذا النحو . فهو يأبى أن يترك ل ثيوبولد وكريستينا فضل أى تصرف نزيه أو نواياهما الطيبة . وهو لن يسمح لهما باتيان أى تصرف سليم . وبمجرد أن ندرك ذلك ، فمن العسير ألا نرى أن كراهية بتلر واحتقاره لهما فيهما من التطرف والعصابية أكثر مما يستدعيه الأمر . ويخفق الافتقار الى التسامح - فى كاتب ضمن مقالاته عن الايمان الاصحاح الثالث عشر من رسالة بولس الرسول الأولى الى أهل كورنثوس - الأنفاس ، ويذكر المرء بتقدير أعظم

معالجة بنت ل داريوس كلاي هانجر العجوز في « كلاي هانجر » . فقد لعب داريوس دور الطاغية بالنسبة ل ادوين Edwn كما يبدو في الواقع أن هذا هو ما كان والد بنت يمثلته بالنسبة ل بنت) ، ولكن ادوين ، في النهاية ، بلغ من نبل الفكر ما يجعله يستطيع النظر الى الرجل العجوز كمشهد مؤثر يثير الاشفاق كمشهد امبراطورية انتهت الى انقراض .

ثم هناك المبحث - وقد يكون لنا أن نقول المقصود - مبحث بتلر في « نهاية البشر » . ولما كان خيرا في التدمير فقد نجح تماما في تقويض دعائم العائلة الفكتورية القاهرة المنتمية الى الكنيسة الانجيلية والطبقة المتوسطة ، كما نجح في تقويض دعائم قيمها . ولكن ما الذي جاء به ليشغل مكانها ؟ بقدر ما تبين « نهاية البشر » ، فهو لم يأت الا بالنزول اليسير جدا . اذ ان ارنست يبدو ، بدون والديه ، شخصية هزيلة باهتة ، ومن المستحيل أن نبالي به أو بما يحدث له ، كما أن الحرية التي يفوز بها هي مسألة قاتمة نوعا : أبوية بدون مسئولية ، دخل خاص مريح ، فلسفة للحياة تتبخر غير تاركة خلفها سوى مذهب اللذة المغتر ، والتفوق الواعي الذي يقترن باشتهار المرء بأنه مفكر تقدمي . وهناك فقرات فكاهية رائعة في النصف الثاني من الرواية ، وخاصة الخطأ الذي يرتكبه ارنست في الخلط ما بين فتاة عاملة محترمة وبين عاهرة ومشهد المحاكمة الذي يليه . ولكن حياة الرواية الحقيقية تكمن في كريستينا وثيوبولد كمثار كراهية بتلر .

ولكن القيمة الشفائية ل « نهاية البشر » للجيل الذي قرأها عند ظهورها لأول مرة ، واضحة . فلا بد وأنها قد أدخلت السرور على نفوسهم مثل أيام شو الأولى . فقد شاهدوا فيها المفاهيم التقليدية عن المؤسسات التقليدية والسلوك القويم تنهار مثل قطع الخشب التسع أمام هجو بتلر . لكل عصر نوعه الخاص من الرومانسية ، واتجاهه اللغوي الخاص ، وهو ما لا بد وأن يزيل الجيل التالي الهالة المحيطة به . وكان بتلر مقوضا عظيما ، وكان أولئك الثائرون على شخصية الأب الفكتوري ينظرون اليه كمحرر . وسلسلة روايات السيرة الذاتية التي نشرت في عهد ادوارد مصداق لذلك .

٦

كان الخليفة الحقيقي ل هنري جيمس ، من نواح عدة ، هو جوزيف كونراد Joseph Conrad (١٨٥٧ - ١٩٢٥) . وكان كونراد بحكم المولد

شريفًا من أشرف بولندا ، ولكنه ترك كراكو Cracow وهو بعد في السابعة عشر ليصبح بحارًا مدنيًا في البحرية التجارية الفرنسية . وقدم الى انجلترا عام ١٨٧٨ . ومنذ ذلك الحين وهو يبحر على سفن بريطانية في الشرق الأقصى غالبًا . وفي عام ١٨٨٦ تجنس بالجنسية البريطانية وحصل على شهادة قبطان سفينة تجارية . وعلى أية حال ، فلم يحصل على وظيفة قبطان الا بعد ذلك بعامين . وظل في البحر حتى عام ١٨٩٤ . ونشر أولى رواياته « حماقة الماير » Almayer's Folly بعد ذلك بعام واحد .

وكان كونراد يعرف الفرنسية منذ طفولته وكان واسع المعرفة بالأدب . ولكنه لم يبدأ في تعلم الانجليزية حتى بلغ الثالثة والعشرين من عمره . وتأتى تعلمه الانجليزية ليصبح أستاذًا لثلاث شبيها في بلاغته وتأثير فصاحته بـ دى كونسى De Quincey (★) ورأسكن Ruskin ، واحدا من أروع الانجازات التي سجلها التاريخ الأدبي . ولكن الانجاز العظيم ذاته ، الى جانب حياته الرومانسية الغير الادبيه كبحار في مياه غريبة ، قد تعمينا بسهولة عن جوهر طبيعة عبقرية كونراد كروائي . فهو ليس عظيما لمجرد أنه حقق انجازا رائعا ، وبالرغم من أنه روائي البحر والأماكن الغريبة ، فهو أكثر من ذلك كثيرا . فقد زودته حياته في البحر بحصيلة من التجارب كان يأخذ منها مادة قصصه الخيالي ، ولكن القيمة الحقيقية للبحر وللمكان الغريب هو أنهما أعطياه ما يكاد يمكن وصفه بـ ظروف العمل التي أمكن له فيها اجراء أبحاثه حول طبيعة الانسان ودوافع الفعل .

وكان كونراد ، مثل روائي لاحق هو أدنريه مالرو André Malraux الذى كان يشترك معه فى الكثير من حيث خاصية حياته الواضحة الرومانسية وغرابة مشهده - كلن كونراد مثله روائي المواقف المتطرفة . وموضوعه فى الغالبية الساحقة من مؤلفاته هو الانسان المنشق على ذاته ، وتؤدى البيئة ، سواء آكانت البحر أم المكان الغريب ، دورا مزدوجا ، اذ تعزل الشخصية عن المجتمع وعالم البشر الأكبر ، حتى يمكن وضعها فى لحظة الموت ، وتقوم بدور المحرك فى مواجهتها بذاتها . وعندئذ يمكن للطبيعة نفسها أن تصبح رمزا للشر ، أو بالأحرى ، يبدو أن كلا من الطبيعة والانسان يكادان يعيشان لأحدهما الآخر .

وكان كونراد فى مؤلفاته الأولى والأعظم أكثر شغلا بالشر . وهو لا يحدد طبيعة الشر أبدا . وهو فى أبسط صورة يبدو كشيء كامن فى الكون الطبيعى (المادى) يضم الحقد على الانسان ، كما فى هذه الفقرة « لورد جيم » « Lord Jim »

(★) دى كونسى : De Quincey : كاتب رومانسى (١٧٨٥ - ١٨٥٩) .

« لم تتج له طوال ذلك الوقت سوى لمحة واحدة ثانية من الجدية في غضبة البحر . ان الحقيقة لا تبدو واضحة بنفس الكثرة التي يعتقدها اناس . وهناك ظلال كثيرة في خطر المغامرات والرياح الهوجاء ، ولا يطفو عنف المقصد الغادر فوق سطح الحقائق الا بين الفينة والأخرى فقط - ذلك الشر الذي لا سبيل الى تحديده الذي يدخل في روع الانسان ويملاً قلبه بأن هذه الأحداث المعقدة أو آلهة الانتقام العنصرية هذه قادمة نحوه مضمرة له السوء ، بقوة لا سبيل الى التحكم فيها ، وبقسوة جامحة تنتوى أن تنزع منه الأمل والخوف ، ألم التعب وتشوقه الى الراحة : أي انها تنتوى تحطيم ، وتدمير ، والقضاء على كل أثر لما قد شاهدته ، وعرفه ، وأحبه ، ونعم به ، أو كرهه ، كل ما لا يقدر بثمن وتمس اليه الحاجة - ضوء الشمس ، الذكريات ، المستقبل - أي ابعاد كل العالم القيم عن ناظره تماما وذلك بعمل بسيط ومرعب هو سلبه حياته . »

ولكن الشر عند كونراد يستطيع أن يكون شيئاً أكثر غمراً وأكثر تركيباً من هذا ، يمكن أخذه كمثال متطرف لما أسماه راسكن بـ « المغالطة المؤسسية » . استشفاف الصفات البشرية في الطبيعة . ويمكن التعبير عن طبيعة هذا الشر المركب الذي لا يمكن تحديده ، كأفضل ما يكون ، بتحديد ما يأخذ منه موقف النقيض . وفي عبارة شهيرة في مقدمته لـ « سجل ذاتي » « A Personal Record » كتب كونراد : « ان أولئك الذين يقرؤونني يعرفون ايماني بأن العالم ، انعالم الوقتى ، يقوم على أفكار قليلة تتسم بالبساطة البالغة : وهي من البساطة بحيث لا بد وأن تكون من عمر التلال . وهي تقوم ، على نحو ملحوظ ، من بين أشياء أخرى ، على فكرة الشرف » . وقد بين دوغلاس هويت Douglas Hewitt في « كونراد : اعادة تقييم Conrad : a Reassessment » بأن هذه الكلمات ، كمفتاح الى كونراد ، يجب ألا تؤخذ تماما وفقا لمداولاتها السطحية . ان الشرف هو الحاجز الذي يقيمه الانسان ضد العلم ، ضد الفساد ، ضد الشر الذي يكتشفه من كل جانب ، المتربص به ، الذي يتحين الفرصة لابتلاعه ، والذي ، على محمل ما ، يكمن في داخله على غير علم منه . ولكن ماذا يصيب الانسان عندما ينهار الحاجز ، عندما يعترف الشر الداخلى بالشر الخارجى ، وتحقيق الهزيمة النكراء بالشرف ؟ هذا أكثر منه الشر نفسه ، هو موضوع كونراد في أوج عظمته . ويلمح كونراد الى أن نوعاً واحداً من الشر فقط هو المستثنى من هذا الخطر القائم الذي يتهدد شره ، الذي يمثل ، على نحو ما ، قيمته الأخلاقية الذاتية ، واحترامه لنفسه ، بالهزيمة النكراء - ذلك النوع هو الانسان الذي يفتقر الى الخيال كلية : الانسان القوى حقيقة هو كابتن ماكهور Captain MacWhirr ، قبطان الباخرة نان - شان في « الهوجاء » « Typhoon » ، الذى يقول مستر جوكس Mr. Jukes عنه أنه قد اجتاز محنته « على أحسن وجه يتأتى لانسان غيبى مثله » .

وتمثل قصة كونراد القصيرة « قلب الظلام » « The Heart of Darkness » (١٩٠٢) أقصى ما حققه في سبر السر ، وهي تصف رحلة في أعالي الكونغو في قلب أفريقيا شديدة الشبه برحلة كان كونراد قد سبق الى اقيام بها . وقلب الظلام الذى يشير اليه العنوان هو فى ان واحد قلب أفريقيا ، وقلب السر - كل ما هو عديم ، فاسد ، ضاغن - وربما قلب الانسان . ويسرد القصة مارلو Marloww ، قصاص كونراد الشهير ، وهي تسرد فى جو خائق من الموت ، والتحلل ، وأعمال القسوة التى يمارسها الاستغلال الاستعماري ، استاير الذى يخلفه سواد أفريقيا وغيريتها - كل ما لا يتطرق اليه مفهوم الشرف - ووجود مستر كيرتز Mr. Kurtz ، الشخصية الشريرة الذى يعبد الوطنيون كاله ، الذى يثير الرعب حتى فى غيابة عن المسرح - تأثير هذا كله على مارلو . وهي تكاد تكون قصة مس شيطاني ، اذ يجد مارلو نفسه مضطرا الى مواجهة حقيقة ان هناك رباطا يربطه ، على نحو غامض ، ب كيرتز . وكيرتز ، الذى يتسم ، حتى بمقارنته بمستغلي أفريقيا التجاريين العاديين ، بعظمة شريرة ، هو الانسان الذى قد يكونه مارلو . ويقول مارلو ، « كم هو غريب أننى تقبلت هذه المباركة غير المتوقعة ، هذا التفضيل للجثام الذى تملكنى فى تلك الأرض المظلمة التى غزتها تلك الأشباح الوضيعة الجشعة » . وتحرره وفاة كيرتز من ذلك . ولكنه عندما يعود الى أوربا يجدها ملفوفة فى الظلام الذى ترمز له أفريقيا والأشباح الوضيعة الجشعة التى تربل عليها .

ولا يمكن فى قصص كونراد الخيالي ، كما هو الحال مع جيمس ، فصل الشكل ، والمضمون ، واللغة . فهناك تداخل تام بين كافة هذه الأجزاء من فن الروائي : فكل ما له وجود فى الرواية إنما هو موجود لاحتاث تأثير مدروس وللإسهام فى نرك انطباع اجمالى . وقد وصف فورد مادوركس فورد Ford Madox Ford الذى شارك كونراد وكان مدينا له مدينية عظيمة فى قصصه الخيالي انذاتى - وصف موقفها المشترك من الرواية فى « عود الى الأمس » « Return to Yesterday »

« اعتدنا القول بأننا يجب أن نأخذ بخناق الموضوع حتى نعتصر آخر قطرة ذات امكانية درامية فيه كان مقرا لاية رواية أن تكون تصويرا لواقعة ، لعقدة واحدة ، مجموعة واحدة من التعقيدات ، لغة انسانية واحدة ، نمو نفسى واحد . ولقد أخذت الرواية وحدتها من ذلك . ولا شك أنه لا بد وأن تكون لها فصلتها - أو حتى عدة فصلات ، ولكن هذه - يجب أن تتسبب عن وقفات مزاجية ، علامات زمنية عندما تتطلب المعالجة ذلك . ولكن كان من المبيت أن تكون الرواية بأكملها استنفادا للجوانب ، وأن تمضى الى ذروة واحدة ، وأن تسيطر اللثام نهائيا ، فى الجملة الأخيرة ، أو قبل الأخيرة ، فى العبارة الأخيرة ، أو قبل الأخيرة - عن المغزى النفسى للكل » .

وهناك فى قول فورد نقطة ضعف : فقد يوحى بأن كونراد كان روائيا نفسيا . وليس الأمر كذلك ، فهو ليس روائيا نفسيا ، وإنما روائى أخلاقى . ولكن كيف يتأتى له أن يبين العظة الأخلاقية دون أن يتخلى فى نفس الوقت عن الموضوعية التى كان يدين بها كفنان ؟ وهو يحقق هذا على أكثر من نحو ، ولكن أكثرها شيوعا هى استخدامه لقصاص ، يغلب أن يكون مارلو ، لسرد القصة . ولم يكن هذا هو الدافع الوحيد الذى حدا به الى استخدام مارلو ، اذ ان وجوده ، كما هو الحال مع نلى دين فى « مرتفعات وذرنيج » ، يساعد على درامية الأحداث ويرغمنا على رؤيتها بعينيه ، فهو يهيىء بؤرة حادة . ومع ذلك فان استخدام كونراد لـ مارلو يمكنه من الاتيان بتعليقات صريحة من نوع لم يكن يستطيعه لو اختلف الأمر . ولكننا يجب أن نلزم جانب الحرص هنا . هل كان مارلو مجرد حيلة ؟ يكاد المرء يجزم بأن هذه هى حقيقته فى الأصل . فان جمع عدد من الرجال الذين عركتهم الحياة حول مائدة غداء ليقوم أحدهم بسرد تجربة ذاتية غريبة هو واحد من أقدم الحيل ، والآن من أكثرها عفنا ، فى قصص المجلات الخيالى الانجليزى ، وربما كانت ذات ارتباط خاص بـ « بلاكوود ماجازين » « Blackwood Magazine » . وكان كونراد ، فى فترة مبكرة ، يكتب لتلك المجلة - التى ظهرت فيها « لورد جيم » فى حلقات - وربما كان الأمر أنه ، فى البداية ، كان يكتب وفقا لطريقة سرد القصة التقليدية فى « بلاكوود » . وأما ما هو أبعد من ذلك ، فلا يسمح السؤال باجابة واحدة . ومن المسلم به أن مارلو ، كقبطان بحرى ورجل له خبرته الكبيرة بانغريب ، هو قناع يتستر خلفه كونراد نفسه ، ولكن هناك أوقاتا ، كما فى « قلب الظلام » و « لورد جيم » يصبح عندها أكثر من قناع ، شخصية قائمة بذاتها تشتبك فى الأحداث وتتغير بها . وهو ، فيما بعد ، فى « الصدفة » « Chance » ، لا يكاد يشتبك ومن المؤكد أنه لا يتغير . وعندئذ يصبح مجرد حيلة لا غير . وهو ، اذا نظرنا اليه على أنه مجرد حيلة ، يرضينا تماما فى القطع القصيرة نسبيا مثل « قلب الظلام » . وأما فى الروايات فيحمل التقليد التصديق فوق ما يطبق ، ولا يجدى فتىلا تذكير كونراد لنا فى مقصده لـ « لورد جيم » بأنه عرف عن أعضاء مجلس العموم تحدثهم لمدة ست ساعات متصلة . ولكن قيمة شخصية مثل مارلو لـ كونراد نفسه كانت قيمة هائلة . فقد مكنته مسرحته لذاته من التعليق وإبراز العظة الأخلاقية وهو ما لم يكن بمستطيع عمله على لسانه كروائى . كان كونراد ، مثل جيمس ، هو مؤرخ الضمائر الحية ، وكان مارلو خبيرا بالضمير الحى ، يقوم بتقييمه والنسجيل له على حده سواء .

كانت وظيفته ، على حده تعبير فورد ، هى أن يستنفذ كل جوانب الواقعة . وهو يفعل هذا فى « لورد جيم » (١٩٠٠) . والضمير الحى هنا هو ضمير

جيم ، الشاب المثالي الذي يتولى منصب الضابط الأول على الباخرة باتنا ، وهي باخرة « قد أكلها الصدا فأضحت أسوأ من خزان مياه مستهلك ، تزخر بحجاج في طريقهم الى مكة . ونحن نراه على الجسر :

« في مثل تلك الأوقات كانت أفكاره تمتلئ بأعمال تتسم بالشجاعة : وكان يحب تلك الأحلام والنجاح الذي يصيبه في انجازاته الخيالية . لقد كانت أجمل جوانب الحياة ، حقيقتها الخفية ، وواقعها المستتر . وكانت تنسم برجوة مهيبة ، وسحر الغموض ، وكانت تمر أمام ناظريه بخطى بطولية ، وكانت تنطلق بروحه معها وتسكرها بسحر الحب الالهي النابع من ثقة مطلقة بذاتها . لم يكن هناك ما يخشى مجابته . وراقت له الفكرة حتى أنه تبسم ، وظلت عيناه شاخصتين الى أعلى بطريقة آلية ، وعندما تصادف وألقى بنظرة خاطفة خلفه شاهد الخط الأبيض للبحر الذي اختطته قاعدة السفينة في البحر في مثل استقامة الخط الأسود الذي « يسطره القلم الرصاص على الرسم البياني » . « لم يكن هناك ما يخشى مجابته » . ومع ذلك ، فعندما يخال أن الباخرة تنرق بحمولتها البشرية التي لا توجد قوارب لانقاذها ، يستبد به الهلع ويأقن بنفسه في اليم . وهو يتخيل مع الضباط الآخرين في القارب الوحيد ، أنه يرى أنوار السفينة وهي تختفي . والواقع أن سفينة حربية فرنسية تتكفل بانقاذ السفينة وحمولتها ، ويأخذ جيم على نفسه ، كواجب أخلاقي ، أن يتقدم للتحقيق الرسمي . وكان مارلو حاضرا المحاكمة ، وهو يصفها وصفا مسهبا . وهذا هو الجزء الأول والأجمل من الرواية .

ويعلق مارلو بقوله أن « مرارة عقابه تكمن في برودته وجوه الحقيير . ويكمن المغزى الحقيقي للجريمة في كونها أخلاقا بالولاء لمجتمع البشرية ، ولم يكن ، وفقا لهذه النظرة ، خائنا وضيعا ، ولكن اعداه كان مسألة سرية » . والواقع أن اعداه يتمثل في انحرافه أكثر وأكثر تجاه الشرق بحثا عن خلاص الذات ، رد اعتبار نفسه في عيني نفسه ، ولكن شبح جريمته يمضي دائما في أعقابه . فهو انسان منبوذ . ثم تسنح له فرصة الخلاص التي يتطلع اليها . فهو يصبح حاكما لمقاطعة نائية في الملايو . لقد « دان له الحب ، والشرف ، وثقة الناس » . ثم يحيق به الخراب فجأة . اذ يلجأ الى أراضيها ، كملجأ أخير ، انجليزي خائن هو السيد براون Brown وعصابته . ويراون هو الشخصية الشريرة في الرواية ، وهو يتميز بـ « الطبع المتعطر الذي تتسم به ذنوبه واحتقار عنيف للبشرية عامة وضحاياها خاصة » . وكان يبدو أن ثمة هدفا مركبا يكمن خلف أفعاله . « ولا يملك توان جيم Tuan Jim فرصة واحدة لمناوئته » . كما يمثل براون ، على محمل ما ، دور الغاوى بالنسبة له :

سأل جيم عما اذا كان في حياته شيء مشكوك فيه كيما يذكر إنه سلك

سلوكا يتصف بقسوة ممقوتة حيال انسان كان يحاول الخروج من مأزق مميت ، بأول شيء وقعت عليه يده - الى آخره . وكانت تتخلل الحديث اللفظ ايماءات حاذقة الى دمائهما المشتركة ، وافتراض تجربتهما المشتركة ، وايعاز يثير السقم بذنبيهما المشترك ، وبالمعرفة السرية التى كانت أشبه برباط يجمع ما بين فكريهما وقلبيهما » .

والموقف صيغة من علاقة كيرتز ومارلو فى « قلب الظلام » . وتمثل كنمات براون ، على نحو ما ، رأى العالم الذى يعيش فيه جيم ، ولكنها أيضا ، فى الواقع ، أصداء لصوت صغير ينبع من داخله . كان ممكنا ل كونراد أن يردد مع ميريدث القول « لقد غررت بنا الأشياء الزائفة فى داخلنا » . ولما كان ذنبا مشتركا يربط ما بين جيم وبراون ، لذا فإن جيم ينزل الخراب ب باتوسان ، ويلقى هو نفسه حتفه على أيدي القرويين .

وتعليق مارلو النهائى على جيم ومصيره هو : « انه واحد منا - أو لم أفهم مرة ، مثل شبح استقدم من مخبئه ، كى أتعهد بولائه الأبدى ؟ » « واحد منا » : رجل شريف ، رجل قطع على نفسه عهدا بالاخلاص . ولكن اذا كان جيم فى توافق مع مارلو ، فقد كان مارلو أيضا فى توافق معه . وكان ممكنا ، كما حدث مع جيم ، أن يصدر عنه هذا الضعف وهذا الاخلال . وليس هناك فى عالم كونراد « انسان قوى رغما عن أنه قد يخال ذلك » وتفغر هوة العدم ذنبا دائما عند قدميه ، وليس البحر والمناظر الغريبة هى أسباب هلاكه وانما محركاته ، وهى بهذا القدر معادلات للعناصر المخربة بداخله .

ورغما عن فائدة مارلو بالنسبة ل كونراد ، فقد كتب أجمل ما كتبه ، فى رواياته ، عندما كان يستغنى عنه ويعتمد فى التعبير عن نظراته على أساليب أخرى . اذ ان هناك فى مارلو عيبا كبيرا : فهو يطلق للسانه العنان ، ويحدث هذا أحيانا على نحو يجانبه الصواب . وكان ، مثل خالقه ، أستاذا للغة ، ولكنه يبدو أحيانا منتشيا بفيض لغوه البديع . ويخلق نثر كونراد دائما عاليا ، على ارتفاع يفوق العادى فى الانجليزية كثيرا . وهو يتسم أساسا بالبلاغة ، أسلوب الاختتام الخطابى الذى يخضع كل شيء فيه للتأثير الاجمالى : انتقاء الكلمات ، والايقاع ، وتوازن العبارات ، وطول الجمل ، وتأويل الفقرات . وكان الهدف الذى يستهدفه ، كما فى نثر جيمس البالغ الاختلاف والأكثر عمقا ، هو التحليق بالشخصية . ومن المؤكد أن النجاح كان حليف كونراد فى هذا . ولكن هناك مناسبات ، وخاصة عندما يتحدث مارلو بلسان كونراد ، يصبح عندها النثر أجوف معالى فيه . وعندئذ لا يبدو أنه موجود للتعبير عن المعنى وانما لاختفاقه ، والأسوأ من هذا أنه ، أحيانا ، يبدو موجودا لاختفاء الافتقار الى المعنى . عندئذ

يصبح سحابة رائعة من الدخان ، طنفسة باهرة من اللغة الرائعة الواقع .
وتمثل كلمات معينة ، دائما ، شارات الخطر بالنسبة لقارىء كونه قد المتنبه .
فعندما يقع على كلمة « غريب » و « عماية » و « غامض » ، فمن الأفضل أن
يلزم جانب الحذر : فسوف يتعرض لخدعة الثقة .

وتحدث خديعة الثقة عندما تخذله الرؤيا التراجيدية أو تغلفها غشاوة
وقتية ، عندئذ يتردى أسلوبه الفخيم الى مهاوى الخطابه . وقد استسلم كونراد
للخطابة منذ عام ١٩١٠ بعد أن تخلت عنه الرؤيا التراجيدية . وقد قال دوجلاس
هويت « يبدو أنه كان هناك فى داخله صراع مستمر بين التسليم بـ « قلب
الظلام » وبين الرغبة فى الارتكان الآمن الى قيم لا يتطرق اليها اشك » .
وكانت الغلبة للآخرة . ويمكننا رؤية ذلك فى حدوده فى « تحت ناظرى
الغرب » « Under Western Eyes » (١٩١١) ، رغما عن أن كراهية كونراد
لروسيا ولكل ما ينتمى اليه ربما ضللت جزئيا . ولكن يمكننا مشاهدة خديعة
الثقة فى أكمل صورها فى « الصدفة » (١٩١٤) . وهنا أيضا يقوم مارلو
بدور السارد ، ولكنه مارلو مختلف . فلم يعد ذلك الفاحص الفضولى الذى لا يعبى
لقلب الانسان ، وانما شخصية أكثر تزمنا فى موقفه وتعاطفه ، يخلع على
التفاهات رداء فخيم ، ويبدو فضوله فى النهاية بغير ما هدف . وفى
« الصدفة » كانت فنية التطبيق قد استحوطت هدفا فى ذاتها ، ولم يعد ما نجده
هو نظرة الى الكائنات البشرية كشخصيات معيبة فى جوهرها ، والظلام كمركز
للأشياء ، وانما مشجاة (ميلودراما) تعمدها شخصيات اما بيضاء لا تشوبها
شائبة أخلاقية أو سوداء لا يخفف من اسودادها شئ . ومنذ ذلك الحين ومؤلفات
كونراد مؤلفات ميلودرامية ، يكتبها رجل عبقرى ، الا أنها مع ذلك مؤلفات
ميلودرامية ، يغلب عليها زيف الخطابة . وكان صديق سير دسموند ماكارثى
يشير الى هذا الضمور فى فنه عندما قال عن « الأفاق » « The Rover »
(١٩٢٤) ، « لقد فرغت لتوى من الاستماع الى تمثيلية عن كونراد » .

وحتى مع ذلك فان أفضل مؤلفات كونراد تمثل انجازا فى القصة الخيالية
الانجليزية لا يضارعه فى قرننا هذا سوى مؤلفات جيمس . وعندما نقرأه
اليوم ، ندرك ، وهو مالم يكن يحدث منذ خمسة وعشرين عاما ، عندما كان
غالباً ما يعد جسرا يصل ما بين قصص مغامرات الصبية وأدب الناشئين ، كيف
أنه روائى حديث فى جوهره . وقد أخذ كل من ويلز وبنث فى اكتساب طابع
القلم تماما كما يحدث مع روائى مثل ترولوب ، فمن الجلى أنهم ينتمون الى
عصر ولى وانقضى ، ويسهبون فى الحديث عن مسلمات حول طبيعة مجتمع
وبشر لم تعد تجدها لها رواجاً ولم يعد من اليسير تقبلها الا بالممارسة العامة
للخيال التاريخى التى تضطرونا اليها كافة قصص الماضى الخيالية ، فيما خلا

أعظمها • والعالم الذى يصفه كونراد ، والحيرة الأخلاقية التى تواجه شخصياته ، هى تلك التى نعرفها اليوم ، والتى تبدو لنا الآن ، كما قال شخص ما ، وكأنها قد خرجت الى الوجود عام ١٩٤٠ •

ويبدو لى أن أفضل مؤلفاته هى قصصه القصيرة « الشباب » « Youth » ، و « قلب الظلام » ، و « الهوجاء » ، و « فالك » « Folk » و « المساهم السرى » « The Secret Sharer » وروايات « الزنجى وانترجس » « The Nigger of the Narcissus » (١٨٩٧) ، و « لورد جيم » و « نوسترومو » « Nostromo » (١٩٠٤) ، و « العميل السرى » « The Secret Agent » (١٩٠٧) • ولا شك أن « نوسترومو » هى أفضل الروايات • ويمكن اعتبارها عن حق أعظم الروايات التى كتبت بالانجليزية فى قرننا هذا • وهى تمثل امتدادا رائعة لعبقرية كونراد • فقبلها ويعدها ، كان اهتمام كونراد منصبا على الانسان فى عزله : كما هو الحال مع لورد جيم أو أكسيل هيست Axel Heyst فى « النصر » « Victory » (١٩١٥) • ومن المؤكد انه قد صور البيئات التى تحيط بعزلتهم ، والبشر الآخرين الذين يتهددونها فى تفصيلات محسوسة • وليس هناك شك فى حقيقتهم ، ومع ذلك فهناك فى قلب العدد الأكبر من روايات وقصص كونراد الانسان المنعزل فى صراعه مع الأشياء الخارجة عنه • وما زالت شخصيات « نوسترومو » شخصيات منعزلة بأعمق مفهومات اللفظ ، ولكنها ليست منفصلة عن المجتمع • والواقع أن الاتجاه الذى تسير فيه حياتهم هو اتجاه تمليه طبيعة المجتمع المعين الذى يوجدون فيه • و « نوسترومو » هى رواية سياسية بأعمق مفهومات الكلمة وهى - وهذا دليل على انجاز كونراد - قد تمثل صورة مصغرة للعالم الحديث •

ويخترع فيها ، بمعقولية بالغة ، بلدا كاملا ، جمهورية كوستا جوانا التى تقع فى أمريكا الجنوبية ، بجغرافيتها ، وتاريخها ، واقتصادها الخاص ، وصراعاتها السياسية وثوراتها • ولكن هذا هو البداية فقط • اذ يكاد المحيط وسلاسل الجبال تعزل كوستاجوانا عن العالم عزلة أية سفينة • وهى ، بعبارة أخرى ، تزود كونراد ، تماما كما فعلت العزلة فى « قلب الظلام » و « لورد جيم » ، بالظروف العملية التى يستطيع فيها اجراء أبحاثه حول طبيعة الانسان ، ولكنه فى هذه المرة الانسان فى علاقته بالمجتمع والسياسة • ويظهر فى كوستاجوانا ، أو يفد اليها من الخارج ، كل القوى التى تشكل العالم الحديث ، القومية ، التحررية ، الصحافة ، الرأسمالية ، الاستغلال الاستعماري ، وهذه كلها ، بطريقة أو بأخرى ، هناك ، وهى ما هى عليه بسبب وجود منجم للفضة فى سان تومى • والفضة هى سبب وجود كوستاجوانا فى العالم الحديث ، والفضة تحكم الرواية • وكما أخبر كونراد نفسه مراسلا

صحفيا ، فان « الفضة هي محور الأحداث الأخلاقية والمادية ، وهي تمس حياة كل انسان في القصة » . فهي ، مثلها في ذلك مثل المنزل المثلث بالمعروشات الجميلة في « أسلاب بوينتون » عند جيمس ، المركز الامر في « فوستروسو » . وهي تعطى الرواية وحدتها . والى جانب كونها الرافعة التي تحرك كافة القوى التي تشكل العالم الحديث في الصورة المصغرة التي يرسمها كونراد ، فهي تعبش في صورة الخائن الأكبر ، فهي تجر الدمار والضلال على البشر ومناياهم . وفي « لورد جيم » يقول مارلو عن ربابنة البحر الذين اضطروا الى التخلي عن سفنهم : « عزلت الظروف البالغة السوء هؤلاء الرجال تماما عن بقية البشرية التي لم يتعرض مثالها السلوكي أبدا لتجربة دعاية شيطانية مخيفة » . ان مجرد وجود الفضة في سان تومي يهيئ التجربة ، وهي في هذه الرواية ، تجربة دعاية شيطانية مخيفة .

وهناك تشارلز جولد Charles Gould صاحب المنجم . وتدفعه الى تكريس نفسه له دوافع ليست من الحقارة في شيء ، أحدها هو حبه على عائلته . وهو يعبر لزوجته عن دافع آخر في هذه الكلمات :

« ان ما نريده هنا هو القانون ، والايمان القويم ، والأمان . يستطيع كل انسان أن يظن في الحديث عن هذه الأشياء ، ولكنني أؤمن بالمصالح المادية . دع المصالح المادية فقط تترسى أسسها ، ومن المحتم أن تفرض الظروف التي تستطيع الاستمرار بدونها . وهذا هو تبرير كسب المال هنا في مواجهة الإباحة والفوضى . ويبرر هذا أن الأمان الذي يتطلبه لا بد وأن يشارك فيه شعب يعاني من الجور وسينشأ على أفضل فيما بعد . هذا هو شعاع الأمل » .

ويتردى جولد في حلم الرأسمالية المتحررة . ولكن الأحداث تلقى بظلالها من قبل في قول كونراد :

« كان تشارلز جولد قادرا لأنه كان خاليا من الأوهام . كان على امتياز جولد أن يناضل من أجل الحياة بكل ما تصل اليه يده من سلاح في حماة الفساد الذي بلغ من الشمول مبلغا كاد يفقده معه معناه . وكان على أهبة الاستعداد للانحناء بغية الحصول على سلاحه . وأحس لبعض الوقت كما لو كان منجم الفضة الذي كان قد قتل أباه من قبل قد غرر به ومشى به الى أبعد مما كان ينتوى أن يذهب . وأحس ، بمنطق الانفعالات غير المباشر ، بأن أهمية حياته مرتبطة بالنجاح . ولم يكن هناك مجال للتراجع » .

ولكن كما يحذر دكتور مونيغام Dr. Monygham ، التي يمكن اعتباره أحد الناطقين بلسان كونراد ، مسر جولد :

« ليس هناك سلام أو راحة في تنمية المصالح المادية . فان لها قانونها وعدلها الخاص بها . ولكنها تقوم على قضاء المآرب ، وتتسم بالالانسانية . وهى لا تعرف الاستقامة ، أو الاستقرار ، أو القوة التى لا يمكن العثور عليها الا فى مبدأ أخلاقى . مسز جولد ، ان الوقت الذى سيصبح فيه امتياز جولد عبئا ثقيلا على الشعب مثل البربرية والقسوة وسوء الحكم الذى كان ساريا منذ سنوات قليلة مضت - هذا الوقت قريب » .

والفساد الذى تتعرض له مثاليات جولد متضمن فى ذات تعهده بالمنجم ، ولتعهده هذا عاقبة أخرى ؟ فهو فى النهاية يفرق ما بينه وبين زوجته .

وعلى نحو مشابه ، فان نوسترومو ، الكاباتاز الأعظم ، رجل الشعب ، القائد البطولى الذى يتسلط عليه الاحساس بالعظمة ، تفسده الفضة ويلقى مصرعه فى النهاية بسببها .

وقد أشار ثمة مشير بأن شخصيات « نوسترومو » هى « أمزجة » أكثر منها شخصيات متكاملة . وفى هذا القول شيء من الحقيقة . فلكل شخصية رغبتها المتسلطة الغالبة ، التى تستحيل أحيانا خطيئتها الخاصة . وهكذا فان جولد هو فريسة لتسلط المنجم ، تسلط الواجب . ولقد قال ديكرود Decoud الذى كان متشككا لا سبيل الى تقويمه ، عن نوسترومو ، ليس عن سخرية وانما عن رضا عام ، أن « الغرور الهائل الذى يتسم به هذا الرجل ، ذلك الشكل الرائع من الأنانية الذى يستطيع التستر فى ثياب أية فضيلة ، لم يترك للفساد سبيلا يتسلل منه اليه » . وكان غرور نوسترومو الهائل يكمن فى جوعه وتعطشه الى حب الناس الذين تربطه بهم أوثق الوشائج . وعلى نحو مماثل ، فقد بدا أن مكابدة دكتور مونيغام للتعذيب والسجن قد « ربطته بعرى وثيقة بأرض كوستاجوانا كعملية تجنس مريعة ، كما شدته الى الحياة القومية شدا عميقا ، أعمق مما كان يستطيعه أى قدر من النجاح أو الشرف . ولقد قضت على أوربيته ، اذ كان دكتور مونيغام قد وضع لنفسه صورة مثالية لعاره » .

ويفسر كونراد شخصياته من خلال الصور المثالية التى يرسمها لأنفسها . فنحن نراها ، إذن ، من زاوية رؤيا حادة . وهى تعيش بحدّة ، وان يكن داخل حدود محدودة نسبيا . وعلى أية حال فان هذه الحدود لا تقلل ، داخل سياق الرواية ، من الانطباع الذى تخلفه بحقيقتها . والواقع أن كونراد يصور شخصياته فى مشاهد ، وينصبها ، على نحو لا يقنعنا معه بواقعيته العادية فقط كشخصيات حية وانما يقنعنا أيضا بحقيقتها الرمزية .

ومثال واضح لذلك هو طريقته فى تصوير نوسترومو . فقبل أن يعلق

ديكود ، فى الفقرة التى سقناها عليه ، بأن غرور نوسترومو الهاتل لم يترك للفساد سبيلا يتسلل منه اليه ، كان رجل الشعب قد أكد له بأن « الفضة معدن لا يتطرق اليه الفساد ويمكن للمرء أن يطمئن الى احتفاظه بقيمته أبد الدهر » . وسخرية كونراد واضحة ، ولكنه من الأكثر أهمية أن نذكر أن نوسترومو يرتبط ، طوال الرواية ، بالفضة ، وعند ظهوره فى أى من مشاهد الرواية فمن المؤكد أن ترد كلمة فضة . وقد يتمخض هذا - ويصدق هذا عن الشخصيات الأخرى أيضا - عن تبسيط ، ولكنه حدة أيضا . وهو يشيد نظاما مركبا من الاشارات المتقاطعة والسخرية تجعل من الكتاب نسيجا واحدا .

وقد كان موضوع كونراد فى « نوسترومو » من الاتساع فى تضميناته ، ومشهده ، ومجالة ، وعدد شخصياته ، من أن يسمح له باستخدام سارد مثل مارلو . وقد كان من بين آثار هذا أن الخطابة واللجوء الى الغموض الطنان يكادان لا يبينان عن أثر ، حتى أن الرواية تتمتع بقوة وعنقوان لا يعادلها شئ فى مؤلفاته الأخرى . ونتيجة ثانية هى أن غياب السارد قد اضطره الى صبغ وجهة نظره بصنعة درامية . وهكذا فإن الأحداث تنعكس فى ، ويفسرهما ، وعى شخصيات معينة لا تمارس عملها الا على نحو عرضى ككورس للكل وذلك رغما عن عدم سلبيتهما وتأثيرها فى الأحداث . وتشتمل هذه الشخصيات مسز جولد ، ودكتور مونيغام ، وديكود ، وكذلك كابتن ميتشل Captain Mitchel « جو الصخاب » « Fussy Joe » الغبى الساذج الذى تمتل حكمه الالهية النمطية وعباراته التافهة المثقلة بالأبهة عن موضوع التقدم فى كوستاجوانا - تمثل أكثر تعليقات كونراد سخرية على أحداث الرواية .

و « نوسترومو » هى أكثر الروايات التى كتبت بالانجليزية تركيبا ، ربما باستثناء نتاج جيمس فى أخريات حياته و « يوليسيز » لـ جويس . وان تأثير العمق والانحسار الذى تخلفه لهو نتاج تركيبها ، الذى يستحيل تحليله تحليلا كافيا الا فى مقال مطول .



تحقق لكل من هـ . ج . ويلز وأرنولد بنت ابان حياتهما . قسما من الشهرة لم يعرفه أى روائى انجليزى آخر قبلهما أو بعدهما . وما كانا ليصيبا مثل هذا القسط من الشهرة لو لم يكونا روائيين فى المقام الأول ، ومع ذلك

فلم يكن لطبيعة الشهرة أوهى علاقة برواياتهما كروايات . فقد كانت في جوهرها هي شهرة الصحفي ، العالم الشعبي المتأهب لاصدار أحكامه عن أى موضوع تحت الشمس بثقة دلغة بالذات . وكانا يتقاسمان مع شو Shaw الذى كانت شعبيته أيضا من نتاج الصحافة ، امبراطورية الصحافة . كما كان ثلاثهم أعلى الكتاب أجرا في العالم الأنجلو سكسونى .

وليس لهذا كله علاقة بقيمتها كروائيين . وكان لكل منهما نتاجه الغزير في الرواية . واذا وضعنا قصصهما القصيرة جانبا ، فقد كتب ويلز نحو من خمسين رواية ، وبنت زهاء الثلاثين . ومن بين هذه ، مازالت لعشر من روايات ويلز قيمتها الذاتية . اذا أخذنا في الحسبان قصصه الخيالية (الرومانسيات) العلمية ، وعلى نحو أكثر تأكيداً ، خمس من روايات بنت .

ولد ويلز عام ١٨٦٦ ، وبنت بعده بعام واحد . وكان كلاهما ينتميان الى الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة ، وان كانا من قطاعين مختلفين تمام الاختلاف . كان ويلز من الجنوب الاقطاعى الثائر على النظام الطبقي التقليدى . وكان بنت من الشمال الصناعى حيث كانت الغلبة للطبقة المتوسطة ، التى كان والد بنت قد ارتقى اليها ابان حياة ابنه . ويمكن تقرير الاختلاف بين بيتي طفولتهما ، وان كنا نسلم بمبالغته ، على النحو التالى : جاء ويلز من طبقة الخدم ، وبنت من الطبقة التى يعمل لديها الخدم . وكان مقدرالاختلاف أن ينعكس في مؤلفاتهما . وكان موقفهما من الرواية مختلفا أيضا . فلم يكن لويلز أى صبر على الفن . ولم يكن هناك من يعجب ب ويلز أكثر من اعجاب جيمس به ، ولكنه رد بصبر نافذ ووحشية على محاولات جيمس التى كانت تستهدف تحويله الى النظرة الجمالية الى القصص الخيالى . كانت الرواية ، بالنسبة له ، مغبرا للأراء . وقد كتب في « تجربة كتابة السيرة الذاتية » « Experiment in Autobiography » انى أفضل أن أعد صحفيا . وأما معالجة بنت فلم تكن شيئا أن لم تكن معالجة جمالية . وهو عاكف فى الأجزاء الأولى من « مذكرات » « Journals » على إعادة تقرير نظريات الطبيعية ، كما فى فقرة كالتالية :

« الحادى عشر من يناير ١٨٩٧ ، ان الروائى الذى يكتب عن السلوك المعاصر فى حاجة الى استشراب احساس بالجمال فى الأشياء الحديثة . لاحظت ، أثناء سيرى فى أديث جروف بعد ظهيرة اليوم ، الجمال الغامض المبهم الذى يكشف عنه المنظر الممتد للمنازل والأشجار العارية التى تذوب على نحو غير محسوس فى مباحية من الضباب الرمادى . ثم فى كنجز رود ، شخصيات التجار عند أبواب الحوانيت ، والأطفال يتخاشنون (يمزحون مزاحا خشنا)

أو يتسللون في حزن ، والرجال والنساء كل منهم يختلف تماما عن الآخر .
والكل تبدو عليهم أمارات الجدة ، تلفهم أفكارهم ومقاصدهم - بدت هذه .
على نحو يثير الفضول متسمة بالغراية والجدة والروعة . وكان كل مشهد .
حتى أكثرها شيوعا ، مشهدا رائعا ، اذا ما استطاع المرء فقط فصل نفسه .
ملقيا عنه بكل ذكرياته عن الاعتياد والمعتاد ، ويراه (كما لو كان) للمرة الأولى .
في ذاته ، وفي ألوانه الحقيقية ، دون عقد مقارنات . يجب على الروائي ان
يتعهد قدرته على الرؤية بخشونة ، وبسساطة ، وبدون تنميق ، وبجهل
الرؤية كطفل أو مجنون ، يعيش كل لحظة بذاتها ، ولا يكدر صفو الحاضر
بذكريات الأمس - يجب على الروائي أن يتعهد قدرته هذه بالرعاية
والصقل .

ويبدو لي أن ويلز كان أكثر عبقرية من أي روائي انجليزي آخر من
روائي عصره . وكان بنت رجلا موهوبا وطموحا . ولكن النظريات التي أخذها
عن الفرنسيين مكنته ، في أفضل مؤلفاته ، من استغلال موهبته استغلالا كاملا .
بينما أدى افتقار ويلز الى أي اهتمام جاد بالفن ، قبل أن يتوسط به العمر ،
الى أن يكرس للبشرية ما كانت الرواية هي المعنية به - لا أستطيع أن أحول
نفسى من التفكير في خسارة البشرية النهائية .

تنقسم مؤلفات ويلز بوجه عام الى ثلاثة مراحل تتعاقب زمنا على وجه
التقريب . كان الشطر الأعظم من قصصه الخيالي السابق لعام ١٩٠٠ يتكون
من قصص خيالية (رومانسيات) علمية . وبالرغم من أنه ، بعد عام ١٩٠٠ ،
استمر في كتابتها من حين لآخر حتى عام ١٩١٠ فقد كان اهتمامه ينصب في
المقام الأول على الكوميديا . ومنذ عام ١٩١٠ واهتمامه ينصب على رواية
الأفكار . ويمكن تجاهل مؤلفات المرحلة الأخيرة . وقد كان لروايات مثل
« ماكيافلي الجديد » « The New Machiavelli » و « جوان وبيتر »
« Joan and Peter » ، و « مستر برتلنج يترك جلية الأمر »
« Mr. Britling Sees It Through » قيمة محلية في زمنها ، ولكن ليس لها أهمية
أدبية اليوم ، وليس من المحتمل أن يقرأ مخلوق « عالم ويليام كليسولد »
« The World of William Clissold » (في ثلاث مجلدات) ، السيرة
الذاتية الخيالية لشخصية وثيقة الشبه ب ويلز نفسه ، بينما يمكنه أن يقرأ
« تجربة في كتابة السيرة الذاتية » ، وهي ليست قصة خيالية .

ولا تزال القصص الخيالية (العلمية) هي أروع أمثلة نوعها . فهي ملح
فكرية . ويمكننا أن نأخذ « الرجال الأول على القمر » « The First Men
in the Moon » كمثال لها . اذ يصور ويلز ، بكل تضميناته ، ما سيحدث ،
وفقا للمعرفة الجارية ، اذا ما وصل البشر الى القمر . وهي رؤيا تستند الى منطق ،

وهو يتخطى ، ببراءة ، الصعوبة الأولى : كيفية الوصول الى القمر . وهو يخترع - أو قل أن عالمه كافور Cavor يخترع - الـ « كافوريت » ، وهي مادة « لا تتأثر بكافة أشكال الطاقة الاشعاعية » ، وهي بالتالى لا تتأثر بالجاذبية . ولا يحاول ويلز لها تفسيراً : اذ أن بدفورد Bedford ، الشخصية التى يسرد ويلز القصة على لسانها ، ليس عالماً . كان من الممكن لـ كلفن Kelvin . أو الأستاذ لوردج Professor Lordge أو الأستاذ كارل بيرسون Professor Karl Pearson أن يفهموا استنتاجات كافور ، ولكنها كانت ستسلمهم الى حيرة يائسة :

« يكفى لهذه القصة بأنه كان يعتقد أن بإمكانه صناعة هذه المادة الممكنة . التى لا تتأثر بالجاذبية ، من سبيكة من المعادن وشئ جديد - عنصر جديد ، فيما أظن - يسمى ، فيما أعتقد ، الهليوم ، الذى أرسل اليه من لندن فى أوان حجرية مختومة ، وقد كانت هذه النقطة مثار الشك ، ولكنى أكاد أجزم بأن ما أرسل اليه من أوان مختومة كان هو الهليوم . وكان بالتأكيد شيئاً غازياً قليل الكثافة . » .

ورسم الشخصيات من الاجمالية بقدر الامكان : كافور بقلنسوة الكريكت - كان غطاء الرأس فى أخريات عصر فيكتوريا وفى عصر ادوارد ، اذا كان للأدب الشعبى دلالة ، يعد أمراً مضحكاً للغاية - هو عالم الصحف الفكاهية . ودفورد مقال دهماوى ، هجاء بالغ الفجاجة موجه ضد رجال الأعمال فى عصر من الاستعمار الواعى . ولكن الشئ الذى له أهميته هو خصوصية خيال ويلز الخالص ، الذى يحركه فى هذا الكتاب تأمله للعلم وامكانياته أكثر مما تحركه الكائنات البشرية . وما زال المرء يجد وصف سطح القمر ، ببرودته البالغة فى الليل ، وحرارته البالغة فى النهار ، وتغطيه النباتات التى تظهر وتموت فى غضون يوم واحد - مازال المرء يجد هذه رائعة عند قراءتها . وأكثر من هذا تأثيراً هو خلق السيلينتين ، المخلوقات الغريبة الشبيهة بالبنمل التى تسكن القمر . وهذه الصورة لمجتمع يقوم على خصوصية العمل البالغة هى صورة لـ يوتوبيا فظيعة جمهورية افلاطونية جثمانية ، ربما كان تأثيرها علينا نحن الذين شهدنا دولا جماعية ونظماً طغيانية أشد وقعا من تأثيرها على قرائها الأول .

ومن السهل رؤية ما كان يجب على « الرجال الأول على القمر » أن تكونه . فان قراءتنا لها تذكرنا دوماً بـ سوفت ، ليس فقط بـ لا بوتا ، وانما أيضاً ، فى النهاية ، بـ بروبد نجناج . ويعود عليها هذا التذكر بالضرر البالغ . فان بما يحس المرء بأنه يجب أن يكون مهجاة عميقة لا يزيد عن كونه قصة مثيرة

فقط . ولكن بالرغم من هذا . فان ألمعية الخيال والنزعات الخلاقة السامية الخالصة ربما داومت على جعل « الرجال الاول على القمر » وأفضل رومانسيات ويلز العلمية الأخرى مادة مقروءة طوال سنوات كثيرة قادمة .

وكانت روايات ويلز الفكاهية « الحب رسنر لويشام » « Love and Mr. Lewisham » (١٩٠٠) و « كيبس » « Kipps » (١٩٠٥) ، و « حياة مستر بولي » « The History of Mr. Polly » (١٩١٠) على مستوى أعلى من حيث المقصد . وتبدو لي « مستر بولي » رواية كاملة في نوعها ، تحفة ويلز التي لا يتطرق اليها الشك ، ممتعة ، فكاهية ، ومؤثرة على نحو غريب . وهي لهذا كله أقوى ما كتبه ويلز في نقد المجتمع تأثيرا . اذ أن موضوعها هو التعليم ، أو بالأحرى ، قصور التعليم الشائع ، الذي يجمله في شخصية مستر بولي الحبيبة ، الذي يبدو في استمناعه بينابيع اللغة وفيض خياله أشبه ما يكون بـ ويلز حرم نعمة التعليم . فهو الانسان الصغير الثائر ، ولكنه رجل صغير بنفس القدر الذي يمثل به ، في حد ذاته ، اتهاماً للمجتمع الذي صنعه ، حيث انه من الواضح أنه يمثل الكائن البشرى الذي ضاعت امكانياته هباء منشورا . وفي كتابه عن ويلز ، يلمع نورمان نيكولسن Norman Nicolson ، على نحو يمكن ادراكه ، الا أن الشخصية الفكاهية الوحيدة في القصص الخيالي الحديث التي يمكن مقارنتها به هي شخصية ليوبولد بلوم Leopold Bloom عند جويس . ولا شك أن ربط الشخصيتين ببعضهما يشير الى نوع الشيء الذي كان ويلز يحاوله في خلقه لـ مستر بولي . ان بولي هو الانسان الخيالي المداوم على مناجاة نفسه الذي لا تستطيع بيئته تزويد خياله بشيء ينحى عليه باللائمة . وهو ينظر اليه ، وهو ما لا يبيديه ويلز دائما تجاه شخصياته التي تنتمي الى الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة - ينظر اليه بعين المودة . وقد أضمر ويلز الرواية على مدى أصغر كثيرا من أى شيء عند ديكنز ، ولكن ديكنز نفسه لم يخلق شخصية أكثر تماسكا من مستر بولي . وهو من نواح عدة بطل قصص الجنيات ، ولكنه بطل ، ونحن نعرف ببطلته عندما - بعد أن منيت محاولته الانتحار بالفشل وكذلك محاولته اشعال النار في حانوته بغية الحصول على قيمة التأمين - يقوم بانقاذ عمه جاره .

و « حياة مستر بولي » هي رواية انجليزية صميمة . فهل تجمل تقليديا انجليزيا رئيسيا ، ذلك الذي كان سائدا في القرن الثامن عشر مع فيلدنج وسمولت وحتى ديكنز . وهي تستطيع منجابهة المقارنات . والواقع أنه عندما يفكر المرء في تصوير جنازة والد مستر بولي ، وشخصية العم بنتستيمون Uncle Pentstemon الرائعة وتعليقات بولي مثل « الوفاة الثانية التي شهدتها » ، فيما خلا الجثث المجنطة ، فان هذا لا يمكن أن يذكرنا بغير ديكنز .

تماما كما نكتشف فى حضرة مشاهد الحريق العظيمة والمعركة الهومرية مع العم جيم Uncle Jim فى خان بوتويل - نكتشف من جديد ما كان فيلدنج يعنيه باللمحة الفكاهية .

وتبين « حياة مستر بولى » ويلز وهو يتأثر بعقريته الطبيعية . ولكنه ، قبل كتابته لتلك الرواية ، كان قد ضل السبيل وشرع فى كتابة الرواية كعمل صحفى ، كتعليق محلى ، فى « آن فيرونيكا » «Ann Veronica» (١٩٠٩) . وكان قد نشر فى نفس العام « تونو - بنجاي » «Tono-Bungay» أكثر رواياته طموحا والجسر الذى يربط رواياته الفكاهية وروايات الأفكار التى سطرها . ولو أنه حقق طموحه فى هذا المؤلف لانتج رواية ، مهما كان من تباينها ، شبيهة فى مقصدها ومداهها بـ « نوسترومو » . ولكنه كان نافذ الصبر ، نافذ الصبر على الفن ، وقد كانت « تونو - بنجاي » رواية تتكون من الفصول الاضافية الرائعة فى فوضى تثير الضيق . وهى تبدأ بداية رائعة ، بتصويرها ، الذى ينحو منحى « ديفيد كوبرفيلد » للحياة فى المنزل الكبير ، بليدزافر من المكان الموات الذى يتخذ صبي فى قاعة الخدم . والصبي هو جورج بونديريفو George Ponderevo الذى يلعب دور البطل ويتولى سرد القصة . وربما كان من الخطأ البين أن قرر ويلز أن يسرد قصته بضمير المتكلم ، خاصة وأن بونديريفو ليس أقل من خالقه اهتماما بالأفكار . وكان معنى ذلك ، على نحو يكاد أن يكون حتميا ، أن تغمر الأفكار والزيج الرواية ، التى هى جزئيا مهجاة عن لا مسئولية الرأس مالية ، وجزئيا دفاعا عن ضرورة المجتمع الذى يقوم على التخطيط . ويتسم الهجوم الذى ينصب على الرأس مالية ، طالما هو ممثل فى شخصية بونديريفو عم جورج ، بقوة التأثير ، وإن لم يكن ، ربما كما انتواه ويلز أن يكون . إذ أن العم بونديريفو يسرق الكتاب - العم بونديريفو ، نابليون التجارة الزائف ، الكيميائى الصغير الذى يخترع دواء تونو - بنجاي الذى يحتكر استغلاله - يصبح العم بونديريفو مليونيرا ، ويقضى نحبه هاربا من وجه العدالة وهو يهرب بقصور خيالية ، وهى نهاية ، كما نعرف من « تجربة فى كتابة السيرة الذاتية » ، استقامها ويلز من ملاحظاته وهو بجوار فراش جورج جسمنج عندما حضرته الوفاة . وعلاوة على ذلك ، فإن العم بونديريفو يستأثر بعواطفنا ، كما يحدث مع مستر بولى . فهو من نفس سلالة بولى ، إلا أن ويلز قد أفرد له مسرحا أكبر وتركه يترجم خيالاته فى صورة أفعال . ويتمخض هذا عن نتائج اجرامية ، ولكن ما يذكره الانسان هو التوق والبراءة . وهو يثير الشجن كإنسان راح ضحية لخيالاته .

أما جورج بونديريفو فشيء آخر . فهو ضمير الرواية ، ولكنه ليس ضميرا كافيا . فلم يكن ويلز يملك إلا أن يكون متبذلا مغرقا فى العاطفة فى موضوع

العشق الجنسي . وأفكار جورج ، شأنها في ذلك شأن أفكار كافة أبطاله الذين هم ، على محمل ما ، أقنعتهم ل ويلز نفسه ، أكثر الأفكار الرومانسية عن الحب سذاجة ومراقة ، وهي تعرض ، على نحو عار تماما من النقد وفي التعبيرات العاطفية الرخيصة . والاحساس المعروض من الفجاجة بحيث لا يترك للنقد ، حتى لنقد النظام الاقتصادي ، وزنا كبيرا .

والشيء الذي يبدو افتقار « تونو - بنجاي » اليه واضحا ، هو ، بطبيعة الحال ، مركز أمر ، العنصر النازع الى الوحدة . وما زال من الممكن قراءتها ، ولكنها تقرأ اليوم كمؤلف ابتدأه (ارتجالي) . وهناك ، على سبيل المثال ، حادثة الرحلة التي قام بها جورج الى جزيرة مورديت بغية العودة بـ « الكواب » ، الصفائح ذات النشاط الاشعاعي التي ستنفذ ثروات آل بونديريفو المتناقصة . وهي مرسومة على نحو فائق الروعة ، ولكن من الواضح أنها تأمل تال للحديث . وينتهي الكتاب بتفاهق التشوش ، ويرؤيتنا للمدمر الذي بناه جورج كرمز للحقيقة . وهي واحدة من أكثر ما كتب ويلز زيفا واهمالا . ويشير ويلز في الفقرة السابقة للأخيرة في الرواية الى « نهج كبلنج المضخم المتحلل » الذي يعتمد اليه الصحفيون . ولم يكن من حق ويلز ، أثناء كتابته للرواية ، أن يعتمد الى التهمك .

ولد أرنولد بنت في هانلي ، وهي واحدة من الست مدن التي تعمل بصناعة الخزف - ويجعل بنت منها خمسا ، في قصصه الخيالي ، بغرض حسن الجرس - التي تكون اليوم مدنية ستيوك - أون - ترنت . وهي واحدة من أقدم المعاقل الصناعية في إنجلترا . وكان الموضوع يمثل ، بالنسبة للروائيين السابقين الذين تناولوا المشهد الصناعي ، تحديا أخلاقيا . فقد كان كل من دزرائيلي ، وميسز جاسكل ، وديكنز ، جنوبيين ، وكان الشمال الصناعي ، في المقام الأول ، غريبا عنهم . وكانت الثورة التي صنعتها شيئا جديدا ومخيفا ، تشكل تهجما وتهديدا ، وكانت مدنها ، تواقيا ، مراكز لنوع جديد من السلطة ونوع جديد من البشر ، ومنابت لنوع جديد من التعاسة . ولم تكن مدن صناعة الفخار الجديدة على بنت كما لم تكن تثير خوفه ، وإنما كانت الشيء المألوف تماما : الوطن . وكان مشهد بنت - كما كان هو نفسه يدرك - مادة جديدة للقصص الخيالي الانجليزي . وكانت تتسم بالقبح في كافة جوانبها ، ومع ذلك فبهما كانت البيئة لا تبشر بالخير ، فإن هناك نوعا معينا من الفكر يشق الى الجمال ، ولا بد وأن يجده ، وحيث لا يجده ، لابد وأن يخلقه لنفسه . كان فكر بنت من هذا النوع . ولم يستطع أسلافه من الروائيين الانجليز امداده الا بالقليل البالغ من العون هنا . وقد أمكن له ، في المقام الأول ، تحقيق ما حققه ، بفضل ما تعلمه عن الفرنسيين ، من أن الجمال قد لا يكمن في المادة المعروضة وإنما في الأسلوب

الذى تعرض به . وقد جعل هذا الاكتشاف من روايات المدن الخمس شيئا
ممكنا ، كما منح بنت القوة والثقة المستمدة من معرفة الكاتب بأنه يعمل ومن
خلفه تعزيد تقليد راسخ .

وكان بنت فى أفضل مؤلفاته «آنا المدن الخمس» «Anna of the Five Towns»
(١٩٠٢) ، و « قصة الزوجات العجائز » «The Old Wives' Tale» (١٩٠٨)
وفى روايات كلاى هانجر الثلاث ، « كلاى هانجر » (١٩١٠) و « هيلدا لسوايز »
«Hilda Lessways» (١٩١١) ، « هؤلاء الاثنان » «These Twain» (١٩١٦) -
كان بنت فيها روائيا اقليميا تماما . ولكنها اقليمية تختلف عن اقليمية
هاردى . فقد كان هاردى من وسكس وظل من وسكس ، بينما لم يكن بنت
أبدا من المدن الخمس . كان هاردى يرى وسكس صورة مصغرة للكون ، ونحن
نتقبلها على هذا الأساس . أما بنت فكان يرى المدن الخمس على أنها اقليمية ،
اذ كان قد تركها وهو فى الحادية والعشرين ولم يعد اليها أبدا الا ليقضى فيها
فترة لا تزيد على أيام قليلة فى المرة الواحدة . ورغما عن انغماسه فيها ، فى
جوها ، وتاريخها ، وتقاليدها ، فقد كان ، ككاتب ، خارجا عنها تماما . وكان
موقفه منها دائما هو موقف الشارح . فهو يفسرها ، ويعرضها ، لعالم خارجي
غير اقليمى . فهى ترتبط بعلاقة ما بعالم أكبر يتقبله بنت على أنه المعيار .
وحاصل هذا هو أنه رغما عن أن روايات المدن الخمس تتخطى المدن الخمس .
فإن ما نجده فيها هو صورة للأقاليم . وتتسم الصورة بالصدق لأنها تصور
الأقاليم : أما فى هاردى فلا تتسم الصورة بالصدق لمجرد أنها تصور وسكس .
ويتمكن بنت ، فى أحسن حالاته ، من تحقيق العمومية من نوع ، ولكنه ليس
النوع الذى يحققه هاردى . فهى ، اذا كان ذلك ممكنا ، عمومية محدودة ،
تصدق على نوع معين من المجتمعات فى فترة زمنية معينة ، صورة للحياة ليس
فى المدن الخمس فحسب وإنما فى أى مجتمع اقليمى صناعى ابان العقود الثلاثة
الأنيرة من القرن التاسع عشر . وهو انجاز مرموق ، ولكنه لا يرقى الى طبقة
أعظم الانجازات . ونحن لا نقف وجها لوجه ، ليس مع الموقف الانسانى
الأبدى ، الا فى فقرات قليلة فى « قصة الزوجات العجائز » و « عائلة كلاى
هانجر » . وخلاصة القول أن بنت وان كان أستاذنا فى ثلاث أو أربع من
كتبه ، فهو أستاذ صغير .

وفى « قصة الزوجات العجائز » و « عائلة كلاى هانجر » كان بنت
يستهدف بسط مجلى (بانوراما) الحياة زمنيا مستعينا بكافة الأحداث الدقيقة
التفصيلية لفصولها الألف . وكانت طريقته عادة عكس الطريقة الدرامية .
وكان جيمس يشبهها بـ « القبضة المتعددة الأصابع التى تمسك بالبرقالة
التي يعصرها المؤلف » . ولكن هناك بين رواياته ، خروجا واحدا على هذا ،
المبدأ العام فى التأليف : « آنا المدن الخمس » المبكرة التى تعاني من الإهمال

البالغ ، وهى مؤلف بالغ العضوية صور بطريقة مسرحية . وهو يصور آنا من زاوية رؤية ضيقة نسبيا ، وهو لا يصورها تصويرا كاملا كما يفعل مع الشخصيات الرئيسية فى الروايات اللاحقة ، وانما من وجهة النظر المتضمنة فى الصفحات الأخيرة المؤثرة فى الكتاب :

« كانت قد وعدت بالزواج من مينورز Mynors ، وتزوجته . لم يكن هناك شئ آخر بالامكان . فهى التى لم تتخل عن واجبها أبدا لم تتخل عنه عنده . وهى التى كانت دائما مستسلمة حانية الرأس ، كانت مستسلمة حانية الرأس عنده . كانت قد وضعت مع لبن أمها الحقيقة العميقة بأن حياة المرأة هى دائما انكار ، قل أو زاد ، للذات . وحدث أن كان انكارها للذات عظيما »

وكان بنت قد كتب فى مذكراته أن « الخاصية الأساسية للروائي العظيم حقيقة هى رحمة شاملة تشبه رحمة المسيح » ، و « آنا المدن الخمس » هى ممارسة فى الرحمة . كانت آنا قد نشأت على الطاعة العمياء لوالدها ، البخيل افريم تلريت Ephraim Tellwright الذى كان « قد جنح ذات مرة الى الثروة مع الله فى اجتماعات الصلاة » ولكنه ما لبث ، فيما بعد ، أن أصبحت له اليد الطولى فى « مالية الخلاص فى تنفيذ الرهونات ، والتدبير الحاذق للتحصيل المتكرر ، وصياغة طلبات التبرع الخاصة ، والتدبير للأعياد السنوية والنهضة العظيمة والتناوب اللانهائى بين تحصيل الديون والمسئولية الجديدة التى تهين استغرازا أخيرا للمنشقين » . وترث آنا ثروة والدتها وذلك عند بلوغها سن الرشيد ، وتصبح ، وفقا لمشينة تلريت ، شريكة مرفوعة (★) فى مصنع للخزف يملكه هنرى مينورز ، وهو رجل أعمال صاعد وأحد أعمدة الميثودية . وهى تملك ، بين أشياء أخرى ، مصنع تيتوس بريس Titus Price ، مدير مدرسة الأحد . ويقع مينورز فى حب آنا ، ويتقدم لخطبتها ، ويلقى القبول . وتذكر آنا ، بعد فوات الأوان ، أنها تحب ويلي بريس Willy Price الشاب المؤسسى الذى يتعرض للنقد الشديد والذى ارتكب جريمة تزوير فى محاولة منه لانقاذ والده ، الذى دفعه تلريت والدائنون الآخرون الى الانتحار .

والقصة تعرض بشكل راسخ فى أسلوب الميثودية ، العقيدة التى نشأ عليها بنت والتى تخلق عنها فى وقت مبكر دون ما كبير اشفاق عليها . ولكنه يتناولها بعدل مطلق : فقد كانت الميثودية جزءا لا ينفجرا من المجتمع الذى كانت أحداثه تجرى فيه ، المجرى الذى تسير فيه تطلعاته الروحية

(★) ليس لها نصيب فى الادارة .

والثقافية ، وقد تناولها بنت كعنصر في حياة الطبقة المتوسطة الصناعية بقسط من الأمانة أكبر من ذلك الذى تناولها به أى روائى آخر قبله أو بعده . ولكنه أيضا تناول الشخصيات فى « آنا » بعدل يتسم بالدقة المتناهية . فهو ، على سبيل المثال ، يعطى المثال ، يعطى مينورز هيبه عظيمة ، بل أن تيتوس بريس المضحك يتسم بالوقار فى ساعة وفاته :

« ها هو ذاك رجل لم يكن أحد يكن له الاحترام ، ولكن الجميع كانوا يدعون احترامه ... وكان يعرف أن أحدا لا يحترمه ، ولكنه كان يدعى أن الجميع يحترمونه . وكانت حياته كلها تتكون من المراءاة : الدينية ، والأخلاقية ، والاجتماعية . ولو كان لأى انسان أن يترك سادرا فى تدليسه المذهب ، محافظا بذلك على احترام الذات العام ، فقد كان هذا بالتأكيد هو ذلك الانسان . ولكن لا ! فقد تخلى عن كل ادعاء فجأة ، فهو يعمد الى التعدى جهارا ، بوجه سافر ، ويختطف قطعة من الحشيش صائحا : « انظروا الى ، هذه هى الطبيعة البشرية فى حقيقتها . هذه هى الحقيقة ، أما ما علمنا ذلك فأكاذيب . لقد كذبت ، ولقد كذبت . انى أعترف بهذا ، وسوف تعترفون به . ان مثل هزيم الرعد هذا يهز العالم الصغير من قاعدته ذاتها » .

وقد رسمت هذه الشخصيات بروعة فائقة ، وكذلك الحال أيضا مع مسز سوتون Mrs. Sutton الساحرة ، الدراسة الوحيدة ، التى تتسم بالتعاطف الصادق ، لشخص دين فى مؤلفات بنت ، والبخيل تلزيت . ولكن أنجح ما فى الرواية هى آنا ، ذلك الخليط من الشرف والسذاجة والاعتزاز بالنفس ، التى تأبى أن يكون خلاصها علنا فى النهضة ، وألتى أمكنها ، فى أعظم لحظات حياتها أن تدير ظهرها لنشأتها وتتحدى والدها بدافع من شفقتها الخالصة على ويلي بريس .

وكان بنت فى « آنا المدن الخمس » يكتب كأقرب ما يكون الى المستوى التراجيدى مما كان مقدرا له أن يفعل فى أى وقت لاحق . ولم تكن نظراته الى الحياة نظرة تراجيدية ، وإنما كانت تقبلا متجلدا للأشياء بما هى عليه ، تكيف نافر . وأعظم الاكتشافات فى حياة أدوين كلاى هانجر هى « ان الظلم حقيقة هائلة ! وكان لا بد من مواجهتها وتقبلها » . وتمثل الحياة ، بالنسبة ل بنت ، شيئا يعيش تماما فى الزمن ، الزمن بأبسط وأقل مفوماته قبولا للتأويل الفلسفى ، الزمن الذى تفصح عنه دقائق الساعة . وقد تنهد الشاعر الفرنسى لا فورج Laforgue قائلا : « آه ، كم هى رتيبة هذه الحياة » . وكان بنت يرى أن رتابة الحياة هى تماما سميتها البارزة . وتكاد هذه التبعية المحبة للزمن كتعاقب للدقائق والساعات والشهور والسنين ، أن تجعل من « قصة الزوجات العجائز » أكثر السجلات التى لدينا فى الانجليزية عن الحياة فى

الزمن ، والميلاد ، والتغير ، والتحلل - أكثرها تأثيرا . ونحن نعلم أنها أخذت من بنت من التفكير الجاد المتبصر أكثر مما أخذته مؤلفاته الأخرى . ولدينا لحظة اضمارها ، وقد سجلها في مذكراته في اليوم التالي . ونحن نعرف أن بنت كان ، أثناء كتابته لها ، ينافس « حياة » « Une Vie » موباسان منافسة واعية . ولكن ربما كان الشيء الذي يفوق ادراكنا له هذا أهمية بكثير هو الأساس البسيط الذي تقوم عليه الرواية ، وهو نفس الأساس الذي تقوم عليه الكثير من أكثر القصائد الغنائية تأثيرا ، وهو أن المشيب لا بد وأن يغزو شعور الفتيات ، ولا بد للجمال وأن يذبل .

وقد يكون مبحث بنت ، أن الفتيات يصبحن نساء عجائز بدينيات ، حقيقة محدودة ، ولكنه ينفذه بحدة بالغة . اذ يعكف طوال الرواية على التمثيل للتضاد بين الشباب والشيوخة بسلسلة من النماذج لا تنتهي الا بانتهاء الرواية . وتبلغ الفتاتان كونستانس Constance وصوفيا Sophia - اذ أن بنت فاق موباسان باتيانة ببطلتين - مبلغ النساء ثم الشيوخة ، تجمعهما علاقات ، ليس فقط بسلسلة متعاقبة من الشخصيات أكبر أو أصغر منهما سنا ، وانما أيضا بتاريخ برسلي . ويحكم مرور الوقت الحلفية والشخصيات على حد سواء . اذ تصبح العربات التي تجرها الخيل عربات تسير بالبخار ثم عربات تسير بالكهرباء . والرواية هي تاريخ مجتمع كما هي تاريخ امرأتين عجوزتين أيضا . ويصف بنت الشلل الذي يصيب جون بينز John Baines بأنه « مأساة من عشرة آلاف فصل » . واستخدم كلمة مأساة هو استخدام صحفي ، ولكن استخدام بنت للعبارة يصف « قصة الزوجات العجائز » نفسها على نحو معادل . ولم يحدث أبدا أن لقيت عشرات الآلاف من الفصول التي تكون الحياة اليومية في حياة كاملة معالجة أكثر حذقا .

ورغما عن أن بنت بذل قصارى جهده لمحاكاة موباسان ، فهناك في « قصة الزوجات العجائز » دفء يخرج بها تماما عن دائرة الطبيعي . وهي أقل موضوعية مما قد تبدو لأول وهلة . ويتبين هذا بعقد مقارنة بين الجزء الذي يدور في باريس ، حيث يلزم بنت جانب الموضوعية ، وبقية الرواية . ورغما عن روعتها ، فإن تصوير الحياة أثناء الحصار شيء « مدبر » ، عمل فريد . ولكنه لم يدخل ، على نحو كاف ، في نسيج المؤلف ككل ، والواقع أن هذا كان شيئا متعسر الحدوث . وكان بنت عند كتابته للرواية قد أمضى ثمانى سنوات في باريس ، ولكنه كان قد قضى سنوات عمره العشرين الأكثر تكويننا في بوتريز ، وكان قد قضى بعضها في نفس حانوت الجواخ (★) الذي كان

(★) صانع الجوخ أو التاجر فيه .

يكتب عنه . ولا بد وأنه كان يعرف آل بينيز ، وآل بوفى ، ومستتر كرتشلو Mr. Critchlow وماجى Maggie معرفته لطفولته ، فقد كانوا جزءا منها . ولا بد وأن كتابة الرواية والاعتماد لذلك كان يعنى معاودة عيشه لطفولته ، ويستحيل على المرء أن يعاود عيش طفولته دون أن يستشعر انفعالا عنيقا . وقد يكون الانفعال هو الكراهية ، كما حدث مع صمويل بتلر . وأما مع بنت ، فمن الواضح أنه مودة غامرة ، بل حب ، رغما من امتزاجه بالسخط . وفى لحظات نادرة ، كما فى وصف وفاة صمويل بوفى ، تتدفق المودة بقوة تلقى معها تماما وجود الموضوعية . وفى خلاف ذلك الموضع ، يحمى بنت نفسه ، فى الواقع ، بواسطة أسلوبه الساخر المتماجن .

وكان الشيء الذى احتفظ به من الطبيعيين فى « قصة الزوجات العجائز » هو اهتمامهم بالشكل ، ولا شيء عدا . لقد أصبح فكاهيا انجليزيا ، وإن كان فكاهيا أكثر مراعاة للنظام مما يحدث مع الفكاهيين عادة . وأوجه المشابهة عنده واضحة غير متوقعة : فلو تراخى القيد ، لكان مستر كرتشلو شخصية من شخصيات ديكنز ، بينما قد يظهر مستر بوفى ، وخاصة فى مشهد ألم الأسنان ، عنده ويلز فى أوليات عهده بالكتابة . وهو يكبح جماح شخصياته على نحو رائع . فلولا الاحساس بالشكل ، لكان من السهل احراق الشخصيات واغراق الكتاب . لأن الشيء الذى تتميز به ، فى النهاية ، « قصة الزوجات العجائز » هو الخصوبة المنظمة . وعندما يقرأها الانسان ، يحس طيلة الوقت بالمعية خلق الشخصيات والابتكارية ، اذ يبعث الحياة فى عالم وحقة كاملين . الا أن كل شيء قد فرض عليه بصرامة موقف التبعية من اضممار بنت المكتسح ، ويتبقى للمرء فى النهاية الاجساس بأنه لم يحدث أبدا أن كان تصوير ايقاع الحياة ، الحياة فى الزمن ؛ بهذه الأمانة ؛ وهذه الأكيدية . وتتدرج الرواية من التافه ، وال « فارس » ، والمضحك ، الى أكثر الأمور الجدية خطرا ، من تسجيل ألم الأسنان الذى يصيب أحد عمال الحوانيت ومغامرات باحث عن التذكارات حول جثة فيل من أقبيلة السيرك ، الى الاخطار والمكابدات فى حصار باريس وتأملات امرأة عجوز فى حضرة الموت . وتكاد « قصة الزوجات العجائز » أن تكون ، داخل الحدود التى نصبها بنت لنفسه - وهى حدود الحياة التى ينظر اليها كلية كحياة فى الزمن - بمنأى عن النقد .

وكان بنت ، فى روايات « كلاى هانجر » ، يحاول شيئا دون ذلك من حيث مستوى الخلق وعلى نطاق أضيق ، إلا أنها مع ذلك تكون انجازا مرموقا . وكان بنت فى « كلاى هانجر » وثيق الصلة بموضوعه . ولم يكن أدوين كلاى هانجر معاصرا تماما لبنت ، إلا أنه كان يكبره بأحد عشر عاما لا غير ، ورغما عن أن الروايات ليست سيرا ذاتية ، فإن أدوين يمثل نموا ، يمكن ادراكه

تماما ، لـ بنت فى شبابها • وهو يفتقر الى موهبة وطموح خالقه ، ولكنه يتمتع
بنفس حساسيته وحياته دون ذلك التوكيد المعتدى للذات الذى كان يعوضهما ؛
وله نفس الهوس العصابى بالترتيب ، وله نفس الميول التحررية الحرة ،
ونفس سماحة الفكر • وهو ، بعكس بنت ، خال من التصنع • وهو واحد
من أكثر أبطال قصص القرن العشرين الخيالى جاذبية • ولم يكن بنت ، الذى
كان يؤمن ايمانا متطرفا بـ « تشويقية » الأشياء العادية والبشر العاديين ،
أكثر توفيقا فى كشف « تشويقية » انسان باد العادية أكثر منه فى ادوين
كلای هانجر •

وقد عاب د•ه• لورنس يوما على شخصيات بنت تقبائها ورضوخها
لهزائم الحياة • والواقع أن بنت يستمد الكثير من قوته كروائى من هذا •
ورغما عن أن كلای هانجر لا ينحو فى المقاومة منحى يعود عليه بالضرر ، فان
هذا لايعنى أنه شخصية سلبية • ونحن نراه كنمو طبيعى يشكله ضغط ظروف
كثيرة فى ذاته كما تتشكل الشجرة بالرياح ، والمطر ، وعوارض المناخ ، وطبيعة
نوعها ذاته • ومن الواضح أن « كلای هانجر » تخلو تماما من التدبير من جانب
المؤلف : اذ يهتدى بنت بنسيج الحياة •

اذ يعيش كلای هانجر ، فى الواقع ، فى سلسلة من الكشف المستمر ،
اكتشافات عن الحياة ؛ والطبيعة الانسانية ، والعلاقات التى ، رغما عن احتمال
كونها عادية فى حد ذاتها بمافيه الكفاية ، فهى جزء من التجربة العامة ،
يستجيب لها ادوين بفكر رحب يجعلها معه جديدة تماما • وهو يملك القدرة
على التحليق فى آفاق فكرية وانفعالية دائبة الاتساع وهذا هو ما يعطيه
ما يتسم به من حيوية ، وحياة ، والشجن الذى لا يتخلل عنه أبدا •

ولابد وأن تفتقر الرواية التسجيلية ، بحكم طبيعتها ذاتها ، الى اضمار
غالب ، مركز أمر • ولا يمكن فصل مواطن الجمال ؛ اذا استخدمنا الكلمة التى
كان القرن الثامن عشر يستخدمها ، فى « قصة الزوجات العجائز » • وان كان
ذلك ممكنا مع مواطن الجمال فى روايات « كلای هانجر » • ولكنها ، رغما عن
ارتباطها بالأحداث ، مواطن جمال حقيقية — تصوير شوشيونز Shushions
و بيج جيمس Big James ، ووصف رقصة القبقاب ، وحفل السرور ؛
وعيد مدرسة الأحد المئوى ، والصراع بين ادوين وداريوس Darius ، و وفاة
داريوس وانتصار ادوين ، وخلق العمة هامب Aunt Hamp ، وهى بالتأكيد
واحدة من أعظم انجازات الفكاهة فى قرننا هذا ، والتصوير الذى يتسم بالجمال
فى دقته لمولد الحب بين ادوين وهيلدا لسواين •

وفى النصف الأول من القرن ، كان اسم جون جولسورثى
John Galsworthy (١٨٦٧ — ١٩٣٣) يرتبط ارتباطا حتميا باسمى كل

من ويلز وبنت • واليوم ، يبدو جو لسورثي الى جوار معاصريه كطيف باهت ، والرواية الوحيدة من بين « ساجا فورسيت » « Forsyte Saga » التي ما زال لها كبير أهمية اليوم هي « رجل من ذوى الأملاك » « The Man of Property » (١٩٠٦) • وهي تظهر مواطن القوة والضعف عنده والفوضى التي تبدو متوسطة قلب مؤلفاته • ويمكن القول بأن آل فورسيت هم الأسلة الروحيون ل آل أوسبورن في « سوق الغرور » • وهم يمثلون تأليه التاجر الانجليزي • وهم ، كما نلقاهم في « رجل من ذوى الأملاك » يأخذون من العالم مكان الصدارة ، مطمئنين الى احترامهم لذواتهم ، داخل ممتلكاتهم • يعيشون كلية بأسلوب الممتلكات ، والمال يكفيهم تماما • وهو يشغل مكان المودة العائلية ، ولكنه ، كرابطة تربطهم ببعضهم البعض ليس دونها قوة ، وقد كان احساسهم بالممتلكات من القوة والشمول بحيث اعتري مشاعرهم الحية معه الجفاف وعاد عليهم بخزاف (★) الخيال • وليس هناك ما لا يستطيع آل فورسيت شراءه والفن والأشياء الروحية هي أشياء تستحق الجمع ليس لذاتها ، وانما كمظاهر لنجاحهم في الحياة • وقد بلغ من استشرابهم بالممتلكات أنهم يبدوون نصف أحياء فقط ، فهم شخصيات مؤسسية رغما عن جهلهم بذلك • وحياة الانفعالات ، « قداسة مودة القلب » ، مغلفة دونهم مثل حياة الفكر الخالص • والرايات التي يرفعون ألويتها هي رايات تؤدي في النهاية الى الموت •

وقد أجاد جونسورثي تصوير ذلك الجانب من آل فورسيت : كما نرى في حفل الغداء الذي يقيمه سويثن Swithin ، أو وصف « في استقبال الزائرين » في الاحتفال بخطبة جون فورسيت ل بوسيني Bosinney ، وقد صادف جونسورثي نجاحا كبيرا في محاولته تقديم الهجو من خلال الطبيعية • ويشبه ما أصابه من فشل ، نوعا ، فشل بتلر في « نهاية البشرية » ، الفشل في ارساء مبدأ معوض كاف لما يهجو • وفي مقدمته ل « ساجا فورسيت » كتب جونسورثي :

« ليست هذه القصة الطويلة دراسة علمية للحقبة ، فهي أقرب الى أن تكون تجسيدا عميقا للمنغصات التي يخلفها الجمال في حياة البشر • وشخصية ايرين Irene التي لا نراها أبدا الا من خلال احساس بقية الشخصيات ، هي تجسيد للجمال المزعج في ارتباطه بعالم عاكف على التملك » •

لكن ايرين ، التي يتزوج منها سوز فورسيت كما قد يشتري قطعة من العاديات ، لا تمثل أبدا كرمز حي للجمال وتأثيره المزعج • وليس بالامكان إمكان أن تكون كذلك ، وهي التي تعرض من خلال أفكار آل فورسيت ، حيث

(★) خزاف : (مرض) تصلب أو جفاف •

أنه يمكن تعريفهم بأنهم شخصيات تفتقر الى ذلك النوع من الفكر الذى يمكنه ادراك الجمال ادراكا حيا . وتعيش ايرين كغلالة رقيقة من العاطفية ، كما هو الحال أيضا مع مفهوم الفن الذى ينصبه جولسورثى فى مواجهة ألوية آل فورسيت . ويبدو الأمر كما لو كان أكثر اقتناعا بآل فورسيت وما يمثلونه منه بقوة الجمال والفن .

والواقع أن دفاعه ضد آل فورسيت ينزع الى العاطفية التى يفرق فيها دائما . وعلى سبيل المثال ، فإن العجوز جوليون Jolyon ، رأس العائلة ، هو اضممار عاطفى خالص . ولا يدهشنا أنه فى روايات فورسيت التالية لـ الساجا بمعناها الصحيح ، الروايات التى يطلق عليها اسم «كوميديا حديثة» «A Modern Comedy» ، يصبح مسومز فورسيت ، الذى كان طوال الساجا يتزعم آل فورسيت ، صورة مصغرة لكبرياء التملك وغريزة الملكية - يصبح قناعا لـ جولسورثى نفسه .

ويبدو لى الآن أن ثلاثة فقط من الروائيين الذين بلغوا مبلغ النضج فى عهد ادوارد يستحقون الدراسة الجادة : موم ، وفورد مادوكس فورد ، و .م . فورستر . ولا شك أن الأمر ، فى حينه ، كان يبدو مختلفا نوعا . فقد كان المعتقد أن ويليام دى مورجان William de Morgan (١٨٣٩ - ١٩١٧) ، الذى نشرت أولى رواياته « جوزيف فانس » Joseph Vance عام ١٩٠٦ ، هو الوريث لكل من ديكنز وثاكرى . وبالرغم من أنه بإمكاننا اليوم تبين السبب فيما كان يحظى به من اطراء ، فإن مزاحه واسهابه ولا معقولية قصصه تحول دون قراءته : وهو يبدو اليوم كصدى متأخر من أصداى منتصف القرن الثامن عشر ، صورة بالغة الصغر من ترولوب . وتجتاز ماى سنكلير May Sinclair (١٨٧٠ ؟ - ١٩٤٦) تجربة إعادة قراءتها بنجاح أكبر . ولكنها لا تبدو اليوم أكثر من رائدة فى نوع من القصص الخيالى النفسى كان مقدرا لروايات لاحقات أن يكتبه على نحو أفضل . ثم هناك ف . و . رولف « البارون كورفو » F. W. Rolfe «Baron Corvo» (١٨٦٠ - ١٩١٣) ، ورغما عن سحره كطبيب نفسى ، فلم يكن رولف ، تقريبا ، يتمتع بأى من خواص الروائى . وأفضل كتبه هو « هادريان السابع » «Hadrian the Seventh» (١٩٠٤) ، والذى هو بالتأكيد واحد من أروع أمثلة حلم تحقيق الأمنيات فى الأدب ، هنا يولى رولف ، الذى لم يسمح له فى حياته أبدا أن يصبح القس الكاثولىكى الرومانى الذى كان يعتقد أنه يجب أن يكونه - يولى ظهره لكنيسة بتخليه لنفسه وقد رفع فجأة الى منصب البابوية . ولكن الشئ الهام هنا ، بغض النظر عن الضوء الذى تلقيه شخصية جورج آرثر روز George Arthur Rose على فكر رولف الذى يعانى من الحصر على نحو يثير الرثاء ، هو ما تبينه من معرفة بتنظيم الكنيسة الكاثوليكية . وما أن يتم انتخاب روز بابا حتى تصبح

الرواية هراء . ولم يكن ما حظى به رولف من اهتمام فى السنوات الأخيرة
تكريما لكتاباتاته وانما للسيرة التى كتبها ج. ١٠ سيمونز A.J.A. Symons
عنه ، « البحث عن كورفو » « The Quest for Corvo »

ويبدو لى أن احتمال قراءة هؤلاء الكتاب ، فى أى مستقبل يمكن التكهّن به ،
أقل كثيرا من الروائيين المسلم بتفاهتهم من أمثال « ساكى » (هـ ٠ هـ ٠ مونرو)
(H. H. Munro) « Saki » (١٨٧٠ - ١٩١٦) فى روايته « باسنجتون
الذى لا يطاق » « The Unbearable Bassington » (١٩١٢) ، والسيدتان
الإيرلنديتان ادِيث سومرفيل Edith Somerville و « مارتين روس »
« Martin Ross » فى روايتيهما « تشارلوت الحقيقية » « The Real Charlotte »
(١٨٩٥) و « بعض تجارب ر. م. » « Some Experiences of an Irish R. M. » (١٨٩٩)

كان موم طوال حياته كاتبا محترفا رائعا يستمد قوته ، سواء كروائى .
أو ككاتب قصة قصيرة ، أو ككاتب مسرحى ، من معرفته التامة بحدوده .
وربما لم تكن المعرفة المفرطة بالذات فى صالح الفنان ، وقد ارتضى موم ، على
النحو الغالب ، لنفسه ، لعمل داخل مجال بالغ الضيق سواء من حيث الموضوع
أو الشخصية ، دون أية خاصية أسلوبية تعوض عن ذلك . وهو ، فى ثلاث من
رواياته على أية حال ، يرتفع فوق الترفيه المذهب الذى كان يضعه عادة نصب
عينيه . وهذه هى رواياته الأولى « ليزا لامبث » (١٨٩٧) ، و « عن عبودية
البشر » (١٩١٥) و « كعك وبيرة » « Cakes and Ale » (١٩٣٠) . و « ليزا لامبث »
الى جانب مؤلفات موم الأولى ، هى أكمل نموذج للرواية الطبيعية فى الانجليزية .
وقد كتبها موم ، كما قال بذلك هو نفسه ، متخذاً من موباسان نموذجا لها .
وقد قال أيضا أنها صورة « لحياة مضت وولت منذ زمن بعيد » . وهذا حقيقى ،
فقد طرأ ، فى غضون ستين عاما ، على ايسر اند من التغيير ما لا يكاد المرء
يعرفه معه ، وهو يصف فيها أحياء لندن القدرة كما نراها عند جسنج وموريسون .
ومع ذلك فما زالت الرواية تتمتع بحدة رائعة ، وما زال ل ليزا حيويتهما التى
لا تهمد ، ويقف موم ، كعادته ، بمنأى تام ، ولكن الرواية تتدفق مع ذلك بانفعال
ملاحظة عميقة فى احساسها .

وقد كان دور موم دائما هو دور المشاهد المحايد الذى يرقب دون أن
يتصدى لاصدار أحكام . وهو فى « عن عبودية البشر » يرقب نفسه فى
صباه وشبابه ، لأننا نعرف أن فيليب كارى Philip Carey فى هذه الرواية
ليس ، على أية حال ، سوى صورة منه . وقد قال عن « عن عبودية البشر » ،
أنها « ليست سيرة ذاتية ، وانما رواية سيرة ذاتية » . وهى ، رغما عن
طولها البالغ ، عمل ذو تميز حقيقى أقرب فى تأثيره الاجمالى الى « مأساة

أمريكية ، «An American Tragedy» لـ ثيودور دريزر Theodore Dreiser منها
الى أية رواية انجليزية . وليس هذا أمرا اتفاقيا . فقد كان كل من موم ودريزر
يكتبان من نظرة مشابهة الى الحياة . ويتأمل فيليب :

« لم يكن للحياة معنى . على الأرض التى تدور فى فلك أحد النجوم
الذى يمرق سريعا فى الفضاء ، ظهرت الأشياء الحية تحت تأثير ظروف تكون
جزءا من تاريخ الكوكب . وكما كانت هناك بداية للحياة عليه ، فسوف يكون
هناك أيضا ، تحت تأثير ظروف أخرى ، نهاية . لقد جاء الانسان ، وهو
ليس بأكثر أهمية من أشكال الحياة الأخرى ، ليست كذروة للخلق وانما
كرد فعل محسوس للبيئة كانت الحياة مفرغة من المعنى ، ولم يخدم
الانسان بحياته غرضا . وما كان مولده من عدمه ، حياته أو وفاته ، لتهم
فى شيء . كانت الحياة عارية من الأهمية والموت ولا عقبى له . »

ولم تعد هذه النظرة الى الحياة تلقى اليوم ما كانت تلقاه عند كتابة
الرواية من قبول ، وذلك أننا لم نعد نتقبل وجهة النظر العلمية التى تقوم
عليها هذه العقيدة . وقد بلغ تشبع شخصية فيليب وتفسير موم له بهذه
العقيدة مبلغا سوف تبدو معه الرواية دائما تصويرا غير كاف للحياة . ومن
الواضح أن هذا يحد من قيمة الرواية ، فهو يجعلها دون العمومية بكثير ،
حتى بالمقارنة مع « كلاى هانجر » لـ بنت . ومع ذلك فإن لـ «عن عبودية البشر»
أهميتها ، وهى مستمدة على وجه التدقيق من أمانة موم وتقبله الذى لا يننى
لعقيدته فى خلو الحياة من المعنى . وهو يأبى ، وكذلك الحال مع فيليب ،
العزاء . وتزيد حالة فيليب ، الانسان المعزول ، الانسان الذى يعزله عن
رفاقه الاحساس بالصدع الذى لا سبيل الى رآيه ، والذى ترمز له ساقه
القصيرة الشوها - تزيد من حدة الرواية .

و «عن عبودية البشر» هى واحدة من أكثر صور العزلة فى لغتنا تأثيرا
ويزيد من تأثير العزلة هذا ، على نحو غريب ، ما قد يبدو فشلا من جانب موم
فى اقناعنا بحقيقة تسلط ميلدرد Mildred ، الساقية (الجرسونة) اللندنية
الدهماوية المخيفة التى تعاني من الأنيميا ، وهى واحدة من أكثر نساء القصة
الخيالية تنفيرا - تسلطها الدائم على فيليب . وليس هذا هو ما يعيب الرواية ،
وانما نهايتها . فقد تردى موم فى الهوة التى لا يملك أى كاتب رواية سيرة
ذاتية فى شكل تسجيلى منها فككا . يمكن للقصة أن تنتهى ، فعندما نفرغ
من « ديفيد كوبرفيلد » أو « مدلارش » ، نفعل ذلك ونحن نشعر بأن شيئا
ما قد اكتمل ، وبأن الأحداث قد انتهت . ولكن الحياة - تيار حياة خاصة هو
موضوع روائى السيرة الذاتية - تستمر ، ولابد وأن تكون أية نقطة يختارها
الروائى لانها روايته اختيارية ما لم ينهها بوفاة الشخصية . ومعنى هذا

أنه يكاد يتحتم على رواية السيرة الذاتية التسجيلية أن تنتهى بحسم صناعي لابد وأن يبدو زائفاً ، ونهاية « أبناء وعشاق » مثال لذلك . وتنتهى « عن عبودية البشر » بأنشودة رعوية زائفة : اذ تستحيل سالى Sally ، الفتاة التى تتسم بدمائة وتقبل آلهة أرضية ، على التصديق ، وكذلك الحال مع والدها اثلنى Athelny . ويبدو لى أن عائلة اثلنى ، التى يبدو أن موم قد وضعها بعناية حيث هى فى الرواية لتمكن لنهاية سعيدة ، والقيم التى تمثلها ، هى تدبير مأخوذ عن صمويل بتلر ، ويعيب ظهورهم الرواية كما لا يحدث مع أى شىء آخر .

ورواية موم الثالثة البارزة هى « كعك وبيرة » . ومن المحتم لها ، ككوميديا هجوية تتسم بالغل الماكر ، أن تعيش كحاشية بالغة الطرافة للتاريخ الأدبى فى القرن العشرين . ولكن تصوير الشخصيات - الروائى العجوز دريفيلد Driffield ، وزوجته روزى Rosie ، والروى كير Alroy Kear الروائى ذو الجاذبية المضحكة الذى يجعل من النجاح هدفه الأوحده - يتسم بالروعة .

كانت كتابة الروايات واحداً من ألوان النشاط الأدبى التى كان فورد مادوكس فورد (١٨٧٣ - ١٩٣٩) يمارسها - ولقد غير كنيته من هيووفر Hueffer الى فورد عام ١٩١٩ . وتنقسم حياته كروائى الى قسمين ، تفصل ما بينهما حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ . وكان فى بداية القرن قد اشترك مع كونراد فى كتابة « الورثة » ، « The Inheritors » و « قصة خيالية » ، « Romance » ، وكان موقفه من القصة الخيالية ، طيلة حياته ، أقرب ما يكون الى موقف كونراد . وكانت أهدافه فى الجزء الأول من حياته تنصب على كتابة روايات خفيفة ، أضحت اليوم عارية من الأهمية ، ولقصص الخيال التاريخى . وتظل ثلاثيته « الملكة الخامسة » ، « Fifth Queen » عن كاثرين هوارد Katherine Howard وهنرى الثامن Henry VIII ، مجموعة بالغة الروعة من الروايات التاريخية . ويحرر فورد شخصياته - هنرى ، وكاثرين ، وكرانمر Cranmer ، والأميرة ماري Mary ، وكرومويل Cromwell ، وثر وكوزتون Throckmorton والبقية - من الارتباطات التى تغلفهم فى أربعة قرون من التاريخ الحزبى المرير ، حتى أنهم يعيشون ككائنات بشرية . ولكن أعظم انجازات الجزء الأول من حياته هو « الجندى الصالح » ، « The Good Soldier » (١٩١٥) . وهى ، مثلها فى ذلك مثل روايات تيتجنز التى كان مقدرا أن تليها بعد الحرب ، تنبعث من آلامه ، حتى أنها تستأثر به كاملاً . وكان فورد يدين بالكاثوليكية الرومانية ، ولكن لا يمكن وصفه بأنه روائى كاثولى على غرار موريك أو برنانوس Bernanos . والحياة الانسانية ، كما يكشف عنها فورد فى

روياته ، مفرغة من المعنى ، وقيمه هي قيم الجلد الخالص . ويتساءل دوول في « الجندي الصالح » :

« هل حياة كل البشر مثل حياتنا نحن الصالحين ، مثل حياة آل اشبرنهام ، وآل دوول وآل روفورد - حياة محطمة ، صاخبة ، معذبة ، لا رومانسية ، فترات زمنية تكون الصرخات ، والضعف العقلي ، والموت ، والآلام ، فواصلها ؟ من يعرف بحق الشيطان ؟ » .

ولا يملك فورد في قلب المحن الا أن يتقدم بشريعة سلوكية : يجب الحفاظ على واجهة الحياة المتمدنية بأى ثمن كان . يجب على الزوج والزوجة ، مهما كان من تعباسة زواجهما ، أن يمتنعا عن التهاثر أمام الخدم ، وما اليه . وكما يقول في « الجندي الصالح » :

« ليست الكبرياء والتحفظ هما الشيئين الوحيديين في الحياة ، بل وربما لم يكونا أفضل ما فيها . ولكن اذا حدث وكانا من فضائلك الخاصة فان تخليك عنهما لن يعود عليك الا بالدمار » .

و « الجندي الصالح » ، اذا حكمنا عليها كمأثرة فنية فقط ، عمل يبهر الأنظار ، أقرب الى الكمال كأكثر ما تستطيع أية رواية أن تكون . وهي تتسم بالحنق البالغ ، ذلك الوصف لحياة أربعة أشخاص - على لسان واحد منهم - يبدو أنهم قد عاشوا في توافق وصداقة لفترة تربو على العشر سنوات :

« كانت علاقتنا الوثيقة أشبه ما تكون بـ « المنويت (★) » ، وذلك ببساطة لأننا كنا نعرف في كل مناسبة ممكنة وكل ظرف متاح أين نوجه خطانا ، وأين نجلس ، وأية مائدة نجمنع على اختيارها . وكان بالإمكان أن ننهض ونذهب ، أربعتنا سويا ، دونما إشارة من أى منا ، الى موسيقى أوركسترا كير ، دائما في ضوء الشمس المعتدل ؛ أو ، اذا أمطرت ، في دريئة منتقاة » .

هكذا كان دوول ، سارد الرواية ، يرى العلاقة أثناء قيامها . ولكن دوول رجل مخدوع ، وهو يتعرض للخداع مع كل منعطف في الأحداث : فقد اتفقت زوجته مع آل اشبرنهام على اخفاء علاقتهما عنه . ومع ذلك ، ما هي الحقيقة ؟ ما هي الحقيقة عن اشبرنهام ، السيد المحافظ الغبي ، المتودد للنساء ، الذي يؤمن بأن للنبل التزاماته ، والذي لا يستطيع مقاومة النساء الجميلات ؟ ما هي الحقيقة عن ليونورا اشبرنهام Leonora ، الكاثوليكية الأيرلندية الضيقة الفكر التي تحبه وتحميه ، وتظاهر أمام الملا بأن زواجهما زواج سعيد ولكنها لاتتحدث اليه فيما بينهما ، التي تؤدي دور القوادة من أجله ، وهي

(★) ضرب من الرقص وموسيقاه .

مستولة في المقام الأخير ، كنتيجة لعيوب في التنشئة ، وربما في الشخصية ، عما يؤول اليه أمره من تساؤل ؟ ما هي الحقيقة عن دوول نفسه ، الذي كانت حياته تضحية طويلة بالذات عديمة المعنى ؟ ونحن لا نعترف الاجابات ، ولا نصل الى معرفة كاملة بالشخصيات والى النموذج الذي يصنعونه فيما بينهم ، حتى نصل الى الصفحات الأخيرة من الكتاب . ويشبه أسلوب فورد في التطبيق الفني المبدع (★) . ومع كل فصل يتغير المبدع كى يكشف عن جوانب جديدة غير متوقعة من العلاقات بين دوول وأشبرنهام .

ولكن بالرغم من روعة أسلوب التطبيق الفني ، فهو وسيلة الى غاية ، عرض الشخصيات بكل ما فى ظروف أحوالهم من ألم حاد . وفى النهاية يعود النموذج الى ما كان عليه ، وقد تغير الرفاق ، ولكن الشخصية ما زالت هي نفس الشخصية : فما زالوا يرقصون رقصتهم المنويت ، المؤسسية .

وكان فورد رجلا اتسم تسييره لحياته بالحق البالغ . وكان من عواقب هذا أن رواياته لم تتلق أبدا التقدير العام الذى تستحقه أهليتها . ومهما كانت الحقيقة عن حمقه وسوء طالع الخيف ، الذى ربما كان مظهرا لحمقه ، فانه يبدو من المأمون القول بأنه لم يكن يرى نفسه كما كان العلم يراه وانما كان يرى تيجينز فى الكتب الأربع التى تتناول هذه الشخصية . وقد كتب عن أصل تيجينز : « كنت فى حاجة الى شخص ما ، شخصية ما ، فى محنة دائمة - قدماء مكبلتان دائما بالأغلال ٠٠٠٠ ولم يكن ممكنا أن يكون ذلك عيبا جسمانيا ، لأننى اذا كتبت عن تلك الشخصية لكان عليها أن تذهب الى الحنادق . سيكون ذلك شيئا ذا طبيعة أخلاقية ، شيئا لا سبيل الى سببه » . والواقع أنه كان عاكفا على تصوير مثل هذه الشخصية دون توقف منذ أن كتب «فاعل الخير» «The Benefactor» عام ١٩٠٥ ، حيث تظهر فى صورة جورج موفات George Moffat . وهى تظهر فى «الجندى الصالح» ، فى صورة أشبرنهام ، وهما ، جنبا الى جنب مع تيتجنز ، يحددان جوهر الشخصية عند فورد ، كما يحددون أيضا ، كما تحملنا مؤلفاته الغير قصصية على الاعتقاد ، تصوره لنفسه : السيد الانجليزى - يدعو فورد أحيانا بـ المحافظ - الذى يرى أن المال ما وجد الا لمديد العون للآخرين ، والذى لا يفسر تصرفاته أو يعتذر لها ، والذى يهتدى بشريعته دون تردد ، ملما تمام الانعام بالعواقب ، وهو أن دوافعه ، بالتحتمية ، لن تلقى فهما صحيحا ، وأن أولئك الذين مد لهم يد الصداقة هم الذين سيخدعونه . وهو يقاسى ، ولكنه يقاسى فى صمت .

ولست أعنى بهذا أن «الجندى الصالح» وروايات تيتجنز هي روايات

(★) آلة يرى بها الناظر أشكالا شتى ذات نظام بديع .

سيرة ذاتية أو أنها تحتوى على صور ذاتية • فهي معادلات موضوعية لمواقف فورد الانفعالية • وهو ، فى الواقع ، بدفعه مشكلته الذاتية بعيدا عن متناول الأيدي ومسرحتها فى صورة شخصيات أخرى غيره وتلك الوثيقة الارتباط به ، قد نأى بها عن الذاتية ، وجعل منها مادة فنية • ونحن ، فى الواقع ، لا نحسنم بارجاع تلك الروايات الى حياة خالقها الخاصة حتى نحيط بشيء عن حياته الخاصة ، وذلك أنها نماذج فى الموضوعية • ويظل فورد ، كروائى ، دائما وتاما خارج موضوعه •

ظهرت الروايات الأربع التى تكون سلسلة تيتجنز ، « البعض لا يفعلون » « Some do Not » وكفانا عروضاً « No More Parades » ، و « يستطيع الرجل أن يستوى على قدميه » « A Man Could Stand Up » ، و « الموقع الأخير » « Last Post » - والأخيرة هى أضعفها وذلك نظراً لأنها تشبه فكرة تالية للحدث - ظهرت هذه الروايات فيما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٨ • جلس الشابان - وكانا من طبقة الموظفين ، لعموميين الانجليز - فى عربة السكة الحديدية المحددة تماما • تبين الجملة الأولى هذه من « البعض لا يفعلون » العالم الذى يعيد فورد خلقه ، عالم الطبقة الحاكمة فى إنجلترا فى عهد ادوارد • وهو عالم كان قد أخذ فى الانهيار • ويتخذ أحد الشابين اللذين فى عربة السكة الحديدية مكانه هناك بفضل هواهيه وليس بفضل منبته ، شاب من الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة فى ليث عاكف على الترقى • ولكن شخصيات فورد تنتمى فى معظمها الى ذلك العالم بحكم المولد ، وزراء ، ونواب وزراء دائمين ، جنرالات ؛ وصحفيين يمينيين (محافظين) • وما وصلوا الى ما وصلوا اليه بدافع الاهتمام ، أو الميل ، أو الرغبة فى الشهرة أو المال ، وانما فقط بدافع من الواجب • وبعضهم ، مثل الروائية مسز وونب Mrs. Wannup ، بالغوا الخصاصة ، والآخرون ، مثل تيتجنز ، فاحشو الثراء ، ولكن هذا ليس من الأهمية فى شئ : فهم أعضاء فى « صفوة » من الرسومخ بحيث لا تجد نفسها مضطرة الى التفكير فى ذاتها على أنها « صفوة » • ولذا فان أحد موضوعات هذه الروايات هو الواجب ، مراعاة الشريعة التى تقول على نحو لا يقبل المراجعة ، « لم يحدث » •

ولعنوان الكتاب الأول ، « البعض لا يفعلون » ، مغزاه • ومحنة تيتجنز الدائمة ، الأصفاد التى يرسف فيها ، هى زوجته ، وهى امرأة داعرة قد لا ينتسب طفلها اليه • وهى تهجره ، ثم يقبل عودتها اليه ، وتبذل ، طوال حياته ، قصارى جهدها لتحطيمه ؛ وهى تنجح فى ذلك ، فى الواقع ، فى نظر العالم • وهو يابى تطليقها لأن السيد المهنذ لا يطلق زوجته ، وهى لا تستطيع تطليقه لأنها كاثوليكية • وهو يحب فالنتين وونب ، ابنة أقدم أصدقائه

والده ، وهو يابى مكاشفتها بحبه لانه رجل متزوج . لكن حبها له يجعلها وسيلة أخرى تستطيع زوجته سيلفيا الامعان بها في اضطهاده ، اذ أن رغبة عارمة في تحطيمه تملك سيلفيا . ويتعرض تيتجنز لكل محاولاتها دون أن يحرك ساكنا ، بنوع من الجلد المسيحي . وتنتهى حياته كموظف مدنى ، بفضل مؤامراتها جزئيا ، وبفضل أمانته التى لا تسمح له بالانحراف عن سنته ، وعلى سبيل المثال ، تزوير احصائيات لصالح الحكومة ، جزئيا تنتهى حياته كموظف مدنى نهاية مبكرة . وهو ، فى الحرب ، لا يصادف نجاحا أكبر كجندى : فهو ، رغما عن حب رجاله له ، يتعرض فى النهاية لمهانة اسناد حراسة المسجونين اليه خلف خطوط القتال .

وتيتجنز هو الصورة التى رسمها فورد للسيد المسيح ، وهذا هو أحد الأسباب التى تحدد بزواجه الى اضطهاده : فهو ، على نحو يدفع الى الجنون ، أفضل كثيرا من أن يوافقها ، وهى تدرك ذلك بمرارة .

وأصعب المشكلات التى يمكن لروائى أن يضعها نصب عينيه هى تصوير شخصية صالحة تماما . هل يصادف فورد النجاح مع تيتجنز ؟ انه ، فيما اعتقد ، لا ينجح فى ذلك تماما . اذ تتكدس المحن بكثرة بالغة . وتثير كثرتها شكوكنا ، تماما كما يرفع العالم النفسى حاجبيه فى تساؤل فى حضرة انسان تصدمه السيارات كثيرا . ودور تيتجنز فى الروايات الأربع هو دائما دور الضحية للدعابات القاسية التى تعدها له زوجته أو القدر . فهو ، ويجب أن يكون ، شخصية ساكنة ، ينتهى كما بدأ ، المسيحى المحافظ . وربما لو عالج هجاء ، لجعل منه شبيها بـ دون كيشوت ، غر حقيقى . ولكن تيتجنز ليس غرا ، فهو ، على وجه خاص ، رجل واسع العلم ، وهو ، وهذا أهم كثيرا ، ليس فريسة للتوهّمات عن الطبيعة البشرية . ومع ذلك فنحن نجد أنفسنا ، فى النهاية ، مدفوعين الى رؤيته كمخلوق عاطفى . وربما وجد الكثير من فورد متسللا اليه .

وهو شخصية ثابتة ، ولكن مهارة فورد الفنية الرائعة تساعد على اعمائنا عن ذلك . وفى الكتب الأربعة يقوم فورد بفحصه وعرضه من كل زاوية ممكنة ، من خلال عيني زوجته ، وصديقه العاكف على الترقى ماكماستر Macmaster ، وأخيه وكيل الوزارة الدائم ، وأبيه فى العماد الضابط الناهى جنرال كامبيون General Campion ، والمرأة التى تحبه ، وزملائه الضباط والرجال الذين يعملون تحت امرته . وهو يعرض هذا كله فى ايجاز بالغ . ونادرا ما يطلق فورد لنفسه العنان فى السرد المباشر ، وهو يعمد فى كل شىء الى الإشارة والحذف ، اذ أن القصة تنمو دائما من خلال أفكار

الشخصيات التى تستحوذ على اهتمامه فى لحظتها • وكان فورد ، كما كان هو نفسه يؤكد ، أستاذًا لـ « المخول الزمنى » •

ومع ذلك فرغما عما يساورنا من شك فى أن تيتجنز شخصية صالحة على نحو يصعب معه أن تكون حقيقية ، فإن مثل هذه الشخصية كانت ضرورة للعمل الذى كان فورد يستهدفه ، والذى كان مقدرًا لموضوعه أن يكون « الأحداث العامة فى عقد الزمان » • وتيتجنز هو النقطة الثابتة التى يدور حولها التيار ، وأمانته هى المعيار الذى تقتاس به الشخصيات الأخرى والعقد نفسه • وعندما يطرد تيتجنز من الحياة العامة يفتضح افلاس الطبقة الحاكمة • وليس من الأهمية فى شيء ما إذا كان مثل هذه الطبقة الحاكمة وجود خارج خيال فورد • فهو يفرض اعتقاده فيها على القارىء •

٨

نشرت أحدث روايات م• فورستر « الطريق الى الهند » « A Passage To India » عام ١٩٢٤ • وظهرت رواياته الأربع الأخرى فيما بين ١٩٠٥ و ١٩١٠ وهو كروائى غالبا ما يدخل السرور على نفوسنا وان كان يبدو غامضا مثيرا للحريرة دائما • وقد وقف دائما بمعزل عن معاصريه • وفى « مستر بنت ومسز براون » « Mr. Bennett and Mrs. Brown » ربطته فيرجينيا وولف بنفسها ، ولورنس ، و جويس كأحد الروائيين الذين كانوا يكتبون فى اتجاه مضاد للرواية وفقا لمفهوم عصر ادوارد • ولا يصدق هذا سواء كحقيقة أو بالتضمين : فقد كان فورستر معاصرا تماما لـ الادوارديين ، وقد كتب الشطر الأعظم من كتاباته قبل أن تمارس مسز وولف ولورنس الكتابة • ولكن بينما نرى أحيانا أوجه مشابهة تربطه بـ مسز وولف من عدة جوانب ولورنس من جوانب أخرى ، فلا يمكن اعتباره رائدا ، يوحنا المعمدان الذى يتقدمهما • وهو من الناحية الفنية شذوذ رجعى • وفيما يتعلق برواياته فلم يكن ممكنا لـ جيمس أو الطبيعيين أن يكتبوها • وهو هناك ، رجل يسرد قصة على لسانه ، وفقا للتقاليد الانجليزية القديمة التى بدأت مع فيلدنج وانتهت ، كما نسلم بذلك عادة ، مع ميريدث • وتتسم حيكاته بالاحتمالية – على أية حال فى الروايات الأربع السابقة لـ « الطريق الى الهند » ، التى تبدو من الخارج أكثر واقعية من الكتب السابقة – كأي رواية فكتورية ، كما تعاني من نفس القدر من الميلودرامية واللاطبيعية • وهو يقوم ، على لسانه كسارد عليم ، بالتعليق على الشخصيات، وتفسير دوافعها وتصرفاتها ، والتأيين (اصدار أحكام أخلاقية) عنها ، أمرا ايانا بأن نتخذ موقف الإعجاب أو البغض • ورواياته ، كما هو الحال مع

فيلدنج أو ثاكري ، هي ، في أحسن حالاتها ، انتصارات لموقف ذاتي جرى التعبير عنه في نغمة صوتية خاصة . وأسلوبه هو أكثر الأساليب ذاتية في القصص الخيالي الحديث ، أكثر الأساليب ذاتية منذ ميريدث ، الذي يدين له بالكثير . ويعطى الأسلوب ، ونغمة الصوت ، رواياته وحدتها ويكاد يقنعنا بغض الطرف عن العنف غير المحتمل وتفاصيل موقفه .

ولكن ما هو موقفه ؟ كان ، خارج القصة الخيالية ، متحدثا عظيما بلسان التقاليد التحرري ، لا أدريا مناوئا للاستعمار ، معاديا لتسلط السلطة ، مهتما بالعدل الاجتماعي . وقد كتب « ان شعاري هو ، يا الهى ، انى أتشكك ، فليتمد يد العون الى تشككى » . وكان إيمانه بقداسة مشاعر القلب يكون حجر الزاوية في موقفه العام . وربما كان مفهومه للحياة الصالحة مأخوذا من تجارب شبابه في كامبردج بإبرازها للعلاقات الشخصية ، والحديث المتعقل ، والنزاهة .

ومع ذلك فرغما عن أن فورستر يعبر في رواياته عن هذا الموقف العام ، فهو يبدو هناك كجزء من شيء أكثر تركيبا وأقل وضوحا ، شيء لا يمكن التعبير عنه بالتقارير المجردة ، وانما ، وهو لهذا يتسم بالغموض ، من خلال الرموز . وتبدو هذه ، في أحسن حالاتها ، كادراكات لطبيعة الواقع ، كما في استماع هيلين شليجيل Helen Schlegel لسيمفونية الحاصلة لبيتهوفن Beethoven في « نهاية هوارد » « Howard's End » (١٩١٠) . وتحترق الفقرة على خلاصة فورستر ، وهى ، على محمل ما ، تحوى فورستر كله :

« بدأت الموسيقى بمسير الجنى بهدوء فوق الكون من أدناه الى أقصاه . وتبعه آخرون . لم تكن مخلوقات عدوانية ، وقد كان ذلك ما جعلهم مثيري غزع هيلين الهائل . وقد اكتفوا في مرورهم بالقول بأنه ليس هناك في العالم عظمة أو بطولة . وبعد فاصل قصير شغلته الأفيلة بالرقص ، عادوا ليكرروا نفس الملحوظة للمرة الثانية . ولم تستطع هيلين معارضتهم ، لأنها ، لمرة واحدة على أية حال ، كانت قد أحست نفس الاحساس ، وكانت قد رأت ، أسوار الشباب المنيعه وهى تنهار . الهلع والفراغ ! الهلع والفراغ ! لقد كان الجنى على حق .

ورفع أخوها أصبعه : لقد كانت الفقرة الانتقالية على الطبل .

اذ أن بيتهوفن ، كما لو كانت الأمور تمضى الى أبعد من مداها ، قد أمسك بزمام الجن وجعلهم يفعلون ما أراد . وقد ظهر بشخصه . ودفعهم دفعة صغيرة ، ثم بدأوا يسرون وفقا للمفتاح الكبير بدلا من المفتاح الصغير ، ثم — نفخ بقمه وتبعثروا ! ثم لفحات من العظمة ، آلهة وأنصاف آلهة يتصارعون بسيف. هائلة ، اللون والعبير يلفان مساحة القتال ، انتصار رائع ، ميتة

رائعة ! عجباً ، لقد تدفق كل شيء أمام الفتاة ، بل أنها مدت يديها المغطاة بقفزيها كما لو كانت أشياء محسوسة . كان كل مصير هائل التأثير : وكل صراع مرغوباً فيه ، وستهلل ملائكة أعظم النجوم لكل من المنتصرين وللهزومين على حد سواء .

والجن - ألم يكونوا هناك في الواقع اطلاقاً ؟ هل كانت أسباب الجن والتشكك ؟ هل ستطردهم نزعة إنسانية سليمة واحدة ؟ سيقول رجال مثل آل ولكوكس Wilcox أو الرئيس روزفلت ، نعم . ولكن بيتهوفن كان يفضلهم معرفة . لقد كان الجن هناك حقيقة . وقد يعودوا وقد فعلوا . لقد كان الأمر كما لو كان ممكناً لعظمة الحياة أن تفور وتتبدد على شكل بخار ورغوة . وفي غمرة التحلل يسمع المرء نغمة مخيفة منكرة ، وخطأ جنى ، بحفيظة متزايدة ، فوق الكون من أدناه إلى أقصاه . الهلع والفراغ ! حتى قلاع العالم العنيفة قد تسقط .

وقد شاء بيتهوفن أن يعيد الأمور إلى نصابها الطبيعي في النهاية . وقد شيد القلاع . ونفخ بغمه للمرة الثانية ، وتبعثر الجن . وأعاد لفحات العظمة ، والبطولة ، والشباب ، وروعة الحياة والموت ، وبين العجيج الهائل للفرح الذي يرقى فوق القدرة البشرية ، وصل بالسيمفونية الخامسة إلى خاتمها . ولكن الجن كانوا هناك . وكان ممكناً أن يعودوا . لقد قال ذلك بشجاعة بالغة ، وهذا هو السبب في أننا نستطيع تصديق بيتهوفن عندما يقول أشياء أخرى .

ويصف فورستر في « أطول رحلة » The Longest Journey (١٩٠٧) هذا الإدراك الطبيعية الأشياء بأنه « معرفة الخير والشر » ، وهو يصفها هناك بأنها « اللعنة الأولى » . وتسبق بديهة هيلين شليجيل ، عندما تأخذ في الاعتبار خفتها النسبية ونزوانية تعبيرها ، بديهة مسز مور في « كهوف مارابار » في « الطريق إلى الهند » ، عندما يتمم لها الصدى : « الشجن ، الورع ، الشجاعة - إنها موجودة ، ولكنها متطابقة ، وكذلك الدنس . كل شيء موجود ، ولا قيمة لأي شيء » . ولو كان المرء قد تحدث بفاجر القول في هذا المقام ، أو استشهد بالشعر السامي ، لكان التعليق واحداً - « أو بوم » .

فورستر أذن يرى أن العدم والفراغ يكمنان تحت سطح الأشياء . وكان فورستر أساساً إنسانياً تراجيدياً يرى أن إدراك الذات ونتاج الخيال ، والفنون ، وربما الموسيقى ، على نحو خاص ، هي مبررات وجود الإنسان . فهو مجامى الاتزان ، الإنسان المتماسك . ولكن من النادر أن يكون الإنسان

«تزننا وقلة هم الذين يمكن وصفهم بالتماسك . ونقد الافتقار الى الاتزان ، والافتقار الى التماسك ، هي النزعة التي تكمن رواياته الأربع الأولى ، « حيث تخشى الملائكة أن تخطو » «Where Angels Fear To Tread» و « أطول رحلة » ، « وغرفة تطل على مشهد » «A Room with a View» و « نهاية هوارد » .

وهدف تحليل فورستر الهجوى فى هذه الروايات هو « القلب غير الناضج » . وهو يلمع الى مصير أولئك الذين يعانون من هذه الحالة فى هذه الفقرة من « غرفة تطل على مشهد » (١٩٠٨) .

« تخلت عن محاولة تفهم ذاتها ، وانضمت الى الجيش العرمم من الجبهة الذين لا يهتمون سواء بالقلب أو بالعقل ، وانما يمضون الى مصيرهم مستعينين بالجمال الماثورة . والجيش تحفل بالبشر الورعين الذين يثيرون البهجة . ولكنهم قد استسلموا للعدو الوحيد الذى يهم - العدو الداخلى . لقد أخطأوا ضد الانفعال والحقيقة ، ولذا فصراعهم وراء الفضيلة صراع يائس . وهم مع مرور السنين ، وايثاريتهم الى مرأاة ، وهم يستشعرون ويثيرون المتاعب أينما ذهبوا » .

هناك فى الروايات الأولى ، اذن ، عادة ، شاب أرغم على الانضمام الى جيش الجبهة وهو يسعى جاهدا للانسلاخ عنه . وأوغاد فورستر هم أولئك الذين يرفضون التسليم بـ ، أو خداع ، قداسة مشاعر القلب . وهم ، بوجه عام ، أولئك الذين يفتقرون الى النضج العاطفى . ويمكن ، فى عالم فورستر ، معادلتهم بذلك الجانب من قيم الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة الذى يمكن اجمالها فى كلمات المدرسة العامة والكنيسة الرسمية . وهو يضع ، فى مكان الضد من هذه القيم ، رمزا لأسلوب حياة مختلف . والرمز فى قصص فورستر القصيرة هو دائما اليونان ، وفى الروايات الأولى ، ايطاليا . وهو لا يفرق هذه الرموز فى العاطفية ، لأن اليونان تضم بان. (★) Pan ، ويشتمل رمز فورستر على الدوام على حياة النزعة ، النزعة حتى الى الوحشية والقسوة . ونحن نرى هذا فى روايته الأولى « حيث تخشى الملائكة أن تخطو » (١٩٠٥) ، وهو كتاب يسبق على نحو مدهش ، من نواح عدة ، « الفتاة المفقودة » «Lost Girl» عند لورنس ، بالرغم من أن الثورة فيها ليست على مقاطعات انجلترا الوسطى الصناعية وانما على المقاطعات الداخلية التقليدية التى تتركز فيها الطبقة المتوسطة .

وتتسم حيكات هذه الروايات الأولى بالتعقيد البالغ ، ان فورستر يرى أن الحكمة هى نوع من سباق الحواجز الذى يجب على شخصياته أن تجتازة ،

(★) بان : Pan : آلة الماشية والقطعان والمرعى عند اليونان .

سلسلة من الاختبارات التي تساعد على كشفها . ولن تعود محاولة اجمال هذه الحبكة عليها إلا بالتشويه البالغ . ولكن أزمى حبكة « حيث تخشى الملائكة أن تخطو » هما زواج لينيا هيريتون Lilia Herriton المفاجيء من جينو Gino ، ابن طبيب أسنان ايطالى يعيش فى مدينة صغيرة ، ومحاولات عائلتها المتطرفة للحيلولة دون وقوع الزواج ورشوة جينو . ومحاولات آل هيريتون ، بعد وفاة ليليا ، « لانقاذ » طفلها من أبيه . والشخصيتان اللتان تغيرهما ايطاليا هما فيليب هيريتون ، زوج أخت ليليا ، وكارولين أبوت Caroline Abbott الحافظة (★) التي لا تأثير لها والتي كانت ترافق ليليا عندما وقعت فى حب جينو . وقد رسم فورستر آل هيريتون وكل دائرة سوستون بروعة فائقة : ويكاد فورستر ، فى سبره الهجوى للقلب ، أن يكون صنوا لـ جين أوستن نفسها ، كما أن قيمه ، والأسس التي تقوم عليها أحكامه عليها ، فى مثل دقة مثيلاتها عند جين أوستن . ونحن نستشعر ، مع جينو على أية حال ، أن شيئا ما ليس فى نصابه الطبيعى . اذ أن فورستر يبذل قصارى جهده كى يجعله ايطاليا « حقيقيا » ، على طرف النقيض من فكرة السائح الرومانسى عن الايطالى الحقيقى . وليس مما يجافى المقام القول بأنه ابن طبيب أسنان ، أقل المهن رومانسية . وهو يصوره على نحو يخلو من العاطفية الى حد كبير ، ولكنه يبنى بالفشل فى الدور الذى يتحتم عليه أن يؤديه فى تخطيط الرواية لأن عليه أن يمثل الكثير البالغ . فهو يرمز لـ « الخير والشر » ، ولكن الرمزية تصر . وهى تفعل هذا على نحو خاص فى المشهد الذى يعذب جينو فيه فيليب هيريتون بثنى ساعده المكسور . والواقع أن ما يقوله فورستر هو أن الواقع الذى يجب أن نتقبله هو فى جوهره ذو وجهين ، لا يمكن التكهن به فى الشر أو الخير . ولكن التفاصيل التي يبتكرها لتصوير هذا غير كافية . فهو يجعل جينو يبدو كصبي صغير جاهل يعتمد الى المشاكسة والظرف بالتناوب .

ويبدو هذا الفشل فى الرمز الذى يكون المعيار الذى يقتاس به فورستر الطبقة العليا ، والمدرسة الأهلية ، والشخصيات الأنجلو سكسونية - يبدو أكثر وضوحا فى « أطول رحلة » (١٩٠٧) ، والتي هى من نواح كثيرة أمتع رواياته . وموضوعها هو الواقع وطبيعته ، كما يبدو واضحا من الفصل الأول ، الذى يناقش فيه البطل ريكى Rickie ، الذى كان طالبا آنذاك ، مع أصدقائه المشكلة الغيبية (الميتافيزيقية) ، هل هناك وجود لديك اذا لم يكن هناك من يراه ؟ وريكى يسعى وراء الحقيقة . وهو يعبر عن تلك اللمحات التي

(★) العجوز تصاحب فتاة لتعنى بها .

يراهنا منها فى قصص أسطورية قصيرة واضحة الشبه بقصص خالقه القصيدة فى « العربة السماوية » « The Celestial Omnibus » . ومع ذلك فان زوجته آجنس وأخاها يغريانه على الانضمام الى جيش الضالين . ويمتهن التدريس فى مدرسة أهلية حيث يقوم بمبروك Pembroke ، أخو زوجته ، بالتدريس . ويجرفه التيار بعيدا وبعيدا عن الحقيقة حتى يثوب اليها فى النهاية بفضل اتصاله بأخيه غير الشقيق غير الشرعى ستيفن ونهام Stephen Wcnham و ونهام هو جينو « أطول رحلة » . بل انه أقل منه كفاية ، كما أنه شخصية عاطفية ، وليس كذلك الأمر مع جينو .

وقد تعرض فورستر كثيرا للهجوم على أساس من لا معقولية حيكاته ومنافاة بعض من أهم مشاهداته للواقع منافاة مستهينة . وعندما يقتحم انسل Ansell الفيلسوف صديق ريكي مدرسة سوستون ويندد ب ريكي أمام الصبية المجتمعين نجد أنفسنا فى حضرة شيء نعرف أنه غير معقول . ولكن يبدو لى أن هذا ليس بكبير الأهمية : اذ أن فى الفقرة من الصديق ما لم يكن هناك سبيل الى التعبير عنه على أى نحو مغاير . ونقطة الضعف الرئيسية عند فورستر هى ببساطة ودائما عدم كفاية رمزيته . اذ أن رواياته هى مزيج من الكوميديا الاجتماعية والشعر : والكوميديا الاجتماعية هى ، حتى بغير استثناء مريدث ، أفضل ما وصل اليها منذ جين أوستن ، ولكن الشعر لا يخلف تأثيره .

ويبدو هذا غشاية فى الوضوح فى « نهاية هوارد » ، أكثر رواياته طموحا ، وأكثرها وضوحا كتقرير لقيمه . ان شعاع الكتاب هو : « أوجد الصلة » ، « أوجد الصلة فقط ما بين الانفعال والنشر » . والرواية هى محاولة لايجاد مهادنة ، كما لو كان فورستر قد أدرك أن موقفه التحررى الانسانى لا يكفى . وهناك من ناحية ممثلو ذلك الموقف ، مارجريت Margaret وهيلين شليجل Helen Schlegel ، ومن ناحية أخرى آل ولكوكس Wilcox وهى عائلة من الطبقة المتوسطة تمثل ما وصف فى الرواية بأنه « العالم الخارجى للبرقيات والغضب » ، عالم الفعل . وقد يجوز لنا القول بأن تصوير آل ولكوكس يظهر فورستر فى محاولة عازمة لانصاف آل فورسيت .

وعلى أية حال فان آل شليجل وآل ولكوكس أصغر من أن يقوموا بأدوار التى يتحتم عليهم القيام بها . اذ أن « نهاية هوارد » ، على محمل ما على الأقل ، هى رواية رمزية عن حالة انجلترا زمن الكتابة . ومع ذلك ، فاذا كان للفعل أهميته على الاطلاق - وهذا هو بالتأكيد ما تعتقده مارجريت شليجل ، حيث انها فى دفاعها عن آل ولكوكس ضد أختها هيلين ، تقول لها « لقد مكنوا لوجودنا » - فان آل ولكوكس ، بالتأكيد ، ليسوا ممثلين موافقين له ،

فليسوا في ذلك أكثر من آل شليجل في شيء ، رغما عن أنه من الممكن لرحابة فكرهم وثقافتهم أن تمثل حياة الروح حقيقة . ولا يبدو اليوم أنهم يعبرون عن شيء أكثر من الذوق الحسن الذي لا يدخل السرور الى النفس وترف المزج ما بين الأفكار التقدمية والدخل الخاص . كما أن ليونارد باست Leonard Bast ممثل الطبقة العاملة ليس أكثر ارضاء . والواقع أنه دون ذلك ارضاء ، حيث انه من العسير أن نتبين أن أية ملاحظة للعمال قد ساهمت في خلقه .

والشخصيات أصغر كثيرا من مبحث الرواية العام . وهذا بدوره يجعل الحبكة دخيلة ومحيرة في النهاية ، شيئا ملققا . ونحن نحس أثناء القراءة بأن شيئا مديرا لا يتفق تماما مع الحياة كما نعرفها يفرض علينا . ثم أيضا ، لما كانت مارجريت شليجل هي التي تأخذ مكان الصدارة من الرواية ، وهي التي تمثل وعي خالقها وأحكامه ، فإن شيئا آخر يتسلسل الى الكتاب عن مربية صلفة تصيد الأخطاء .

« أوجد الصلة فقط » ، رغما عن أن ما يجب وصله هو شيء مختلف نوعا ، يمكن لهذا أيضا أن يكون شعار « الطريق الى الهند » (١٩٢٤) ، وهي رواية أكثر نجاحا بكثير . ويمكن بسهولة ادراك السبب في نجاحها الأكبر . ان موضوعه عن الهند ذاته ، بما فيه من صدامات سلافية ودينية ولونية ، قد اضطر فورستر الى تفسير قيمه على شكل موقف مجسم مأخوذ من التاريخ المعاصر . وكان على الحبكة المعقدة أن تنزوى . وهناك ، بدلا من ذلك ، في عالم العلاقات الأنجلو هندية التقليدية الذي وصفه ببراعة ، محاولات مشوشة ولكنها مؤثرة رغم ذلك ، من جانب الانجليز والهنود - مسز مور Mrs. Moore وأديلا كوستند Adeia Quested ، وفيلدينج Fielding من ناحية ، ودكتور عزيز Dr. Aziz من ناحية أخرى - للاتصال كبشر . وهم يمتنون بالفشل - ويبدو أن الحدث الغامض في كهوف مارابار يمثل مناوأة نى طبيعة الأشياء ذاتها . ومن ناحية فلم تزد محاولات الاتصال على أن أساءت الى الموقف الأنجلو - هندي . ومع ذلك ...

وتشير كلمتي « ومع ذلك » الى الغموض الذي لا يشوب الرواية في جوهرها فقط وانما يشوب موقف فورستر من الحياة أيضا . وقد كتب أن الهند ليست سرا وانما هي الشباك لا سبيل الى فضه . وهي في هذا تشبه ، الى حد كبير ، الحياة ذاتها كما يراها فورستر . وتعيش الرواية على مستويين ، ويختلف معناها وفقا للمستوى الذي تختار التركيز عليه . هناك مستوى الواقعية ، ونحن نرى هنا مواهب فورستر العظيمة من هجس وتحاسس ، وفكاهة وفهم ، في أفضل صورها . وهو يجمل كل تقدمه السابق لـ « القلب

غير الناضج » فى وصفه لسلوك الانجليز فى تشاندرابور . وهو يضمن تصويره وتحليله لـ مسز مور ، وأديلا ، وفيلدنج ، وعزيز ، كل تحاسسه مع أولئك الذين ينشدون الواقع والذين يشعرون بضرورة الاتصال . هذا بينما يجسم فكاهته وفهمه تجسيدا رائعا فى استصراخات الهندوكية وطقوسها . و « الطريق الى الهند » ، على هذا المستوى ، رواية واقعية فخيمة ، كما أن نهايتها ، التى يلتقى فيها عزيز وفيلدنج على ظهور الخيل فى حالة بدائية بعد سنوات من محاكمة عزيز ، هى ما تمليه حقائق الرواية :

« لماذا لا يمكننا أن نعقد أواصر الصداقة فيما بيننا الآن ! » قال الآخر ، ممسكا به بمودة : « ان هذا هو ما أريده . وهذا هو ما تريده أنت » .

ولكن الجوادين لم يكونا يريدان ذلك - فقد ابتعد عن أحدهما الآخر ، ولم تكن الأرض تريد ذلك ، فقد أقامت صخورا فى طريقهما كان يتحتم على الراكبين معها المرور واحدا فواحد . وكان كل ما وقع بصرهما عليه من تحتهم - المعابد ، والبرك ، والسججن ، والقصر ، والطيور ، والجيفة ، والقصر الكبير - عند ما خرجا من الثلثة وأبصرا بـ مو من تحتهم : كل هذه لم تكن تريد ذلك ، فقد قالت فى أصوات كثيرة : « لا ، ليس بعد » ، وقالت السماء « لا ، ليس هناك » .

ولكن هذه النهاية تلقى ، على المستوى الآخر الذى تعيش عليه الرواية ، معارضة . فالمهادنة ممكنة ، وهى تتحقق على يدى مسز مور ، السيدة الانجليزية العجوز التى تترك الهند فيها تأثيرا غريبا والتى تكاد أن تصبح ، بعد أن تترك الهند لتحضرها الوفاة فى رحلة العودة الى وطنها ، الهة محلية . وهو لا يصورها على أنها سيدة عجوز بالغة الروعة . ولكن لها لحظات ادراك ، وهى تعبر عن ادراك فورستر لطبيعة الأشياء . وعند ما تدرك أديلا الحقيقة فجأة ابان المحاكمة وتعرف أنه مهما كان ما حدث فى الكهوف - وهذا ما لا نعرفه أبدا - فمن المؤكد أن عزيز لم يحاول اغتصابها ، فهى فى الواقع ترى الأشياء بعينى مسز مور . ومما له مغزاه أنه عند ما يظهر فيلدنج فى الجزء الأخير من الرواية فهو يفعل ذلك كزوج ابنتها .

ويبدو لى أن مسز مور هى رمز موفق تماما . ولا يمكن نشر ما تعنيه ، رغما عن أن المرء قد يستطيع الاتيان بتكهنات كثيرة عن مغزاها . فمن الواضح انها ، بين أشياء أخرى ، تمثل شخصية أم عظمى ، أكبر سنا من الانجليز والهنود والصراع الدائر الرحى بينهما . وقد منى فورستر بالفشل الذريع عندما حاول ، فى « نهاية هوارد » ايجاد مهادنة مماثلة من خلال شخصية شبيهة هى مسز ولكوكس . ولكن التوفيق كان حليفه مع مسز مور . اذ يمارس الرمز تأثيره ، اذ تبسط شخصية مسز مور جناحيها على الرواية ، ليس على

نحو موات ، فهذا آخر ما يمكن أن يكون ، وانما كرمز للتقبل ، للحياة غير الواعية التي تستمر دون اعتبار لصراعات اللحظة الراهنة . ويشعر المرء بأن مسز مور ستكون هناك عند ما يكون النسيان قد طوى انجلترا والهند على حد سواء .

وفورستر روائي يصعب تقييمه : ومن السهل أن يعطيه المرء أكثر مما يستحق كما أنه من السهل أيضا أن يغمطه حقه . وهو يبدو لي ، كأخلاقى يعبر عن نفسه في رواية الكوميديا الاجتماعية ، صنوا معادلا تماما لـ ميريدث ، أى أن روائيا انجليزيا — منذ أيام جين أوستن — لم يحرز عليه السبق . ولكنه ، كروائي شاعرى ، وكرمزي ، يتردى فى مهاوى الفشل ، فيما خلا فى « الطريق الى الهند » ، سواء وضعناه موضع المقارنة بـ هيثورن أو بـ د . هـ . لورنس . ومع ذلك فمن المستحيل أن نأسف للرمزية أو نأسف لأنه لم يقصر نفسه كلية على معالجة الكوميديا الاجتماعية ؛ ولو انه فعل ذلك لما كان فورستر .

عام ١٩١٤ وما بعده

« في ديسمبر عام ١٩١٠ ، أو نحو ذلك ، تغيرت الطبيعة البشرية » .
عند ما صرحت فرجينيا وولف بذلك في كامبردج عام ١٩٢٤ لجمهور الطلبة
الذين قدموا لسماع محاضرتها « مستر بنت ومسر براون » « Mr. Bennett
and Mrs. Brown » ، فلم يكن هذا القول من قبيل النزوانية من
جانبها : فقد كانت تغالى مغالاة عنيفة فى تقرير حقيقة بغية صدم مستمعيها
ودفعهم الى التسليم بها . وهذه هى الحقيقة : رغما عن أن الطبيعة البشرية
قد لا تتغير ، فان مفهومات البشر عن طبيعتهم تتعرض للتغير ، وقد حدث
مثل هذا التغير على نحو تقريبي ابان العقد الأول من القرن العشرين . وقد
بين الأستاذ ايزاك Professor Isaac فى « تقييم لأدب القرن
العشرين » « An Assessment of Twentieth Century Literature » أن اختيار
فرجينيا وولف للتاريخ لم يكن هوائيا : فقد شهد ديسمبر عام ١٩١٠ أول
معرض أقيم فى لندن لرسومات ما بعد التأثرية ، انذى نظم له صديقاها روجر
فراى Roger Fry ودسموند ماككارثى Desmond MacCarthy
وقد كان هذا المعرض هو أول معرفة لغالبية الانجليز المهتمين بالفن بأعمال
سيزين Cézanne ، وفان جوخ ، Van Gogh وبيكاسو Picasso
وماتيس Matisse . وقد بين أن التأثرية كانت قد ولت وقضى أمرها ،
كما كشف عن وجود حركة راسخة تمثل رد فعل عنيف ضدها ، وأن هذه
الحركة تنقذ الموضوع من النغمة والضوء الدائرين وكان التأثيريون قد أغرقوه
فيهما تقريبا . وهنا يجب أن نذكر وشائج القربى التى تربط ما بين نظريات
التأثرية فى الرسم والطبيعية فى القصص الخيالى .

وتستشهد فرجينيا وواف بـ « نهاية البشر » لـ بتلر ومسرحيات شو
كدلالات أولى على هذا التغير الذى طرأ على فكرة الانسان عن نفسه . وقد كانت
هناك غيرها لا تقل عنها فى مغزاها . فقد ظهرت قصص تشيكوف القصيرة
فى ترجمة انجليزية عام ١٩٠٩ . ولم تأخذ روايات دستويفسكى فى الظهور

في ترجمات كونستانس جارنت Constance Garnett ذات التأثير البالغ الا في عام ١٩١٢ ، ولكن كانت هناك ترجمات انجليزية سابقة ، كما كان الروسي العظيم معروفا هنا (في انجلترا) من خلال ترجمات فرنسية . وفي فيينا ، كان فرويد Freud قد أرسى أسس التحليل النفسي ، ورغمما عن انه لم يكن بعد قد عرف طريقه الى النشر في انجلترا فقد كان هو وجنيج Jung قد حاضرا في الولايات المتحدة عام ١٩٠٩ . ويمكننا على الاقل القول بأن نظرياته كانت معروفة .

وتشترك كل هذه الأمثلة في شيء واحد : فهي جميعا تؤكد دور الكائن البشرى الفرد ، والاحساس الفردى ، ورد ان فعل الفردى . فهناك تحول تام عن وجهة النظر الطبيعية الى الانسان ، كما نجدها عند مور وبنت ، والتي تمثل البيئة فيها أكبر قوة مشكلة للفرد ، ووجهة النظر الاشتراكية التي تنتسب اليها ، والتي كانت تسيطر على ويلز ، القائلة بأن التغيير في نظام المجتمع سيتولى تلقائيا تغيير الرجال والنساء الذين يعيشون فيه . ولقد تقوى هذا التغيير بتأثير نتائج حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، تلك الحرب التي ألقت ظلالا من الشك على شرائع كثيرة ، وهي تساعد كثيرا على تفسير حقيقة غريبة عن قصصنا الخيالي في تلك الفترة . في عام ١٩١٤ كان يبدو أن أكثر الروائيين الانجليز تبشيرا بالخير هم هيو والبول Hugh Walpole ، وكومبتون ماكنزى Compton Mackenzie ، وج . د . بيرسفورد J. D. Beresford ، وجلبرت كانان Gilbert Cannan ، و . و . ل . جورج W. L. George و . د . ه . لورنس . وكان لورنس الوحيد من بين هؤلاء الذى ظهر في فترة ما بعد الحرب كروائي له أهمية وقوة أدبية . واستمر الآخرون في الكتابة - باستثناء جورج الذى توفى وكانان - وغالبا ما أصابوا نجاحا ، وقد كانوا بالتأكيد يكتبون كروائيين محترفين على درجة عالية من المهارة . وقد استفاضت شهرتهم ولكنهم لم يضيفوا للرواية شيئا له أكثر من قيمة عابرة . وقد كتب والبول أفضل رواياته « مستر بيرين ومستر تريل » Mr. Perrin and Mr. Trail التي ما زالت جديرة بالقراءة ، وهي الرواية التي تأخذ عنها غالبية الروايات والمسرحيات التي تتناولها موضوعها عن المدرسين - كتبها والبول عام ١٩١١ وهو في السابعة والعشرين من عمره . وعلى نحو مشابه ، فقد ظهرت « الشارع المشدوم » « S. Mister Street » ، أفضل روايات كومبتون ماكنزى ، التي تعبر عن مشاعر جيل بأكمله من الشباب نحو أكسفورد ظهرت في عامي ١٩١٣ - ١٩١٤ . كما ظهرت « سيرة جيكوب ستول The History of Jacob Stahl » ، أفضل مؤلفات بير سفورد عام ١٩١١ ، وهي رواية سيرة ذاتية تنحو مباشرة منحى صمويل بتلر . وقد عاش هؤلاء الروائيون ، ولكنهم

عاشوا في عالم متغير كان الروائيون فيه ، الذين كانت مؤلفاتهم تمثل نقاط نمو في مستقبل القصة الخيالية ، يحملون أسماء تختلف تمام الاختلاف عن أسماء د . هـ . لورنس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) ، ودوروثي رتشاردسون Dorothy Richardson (ولدت عام ١٨٨٢) ، وفرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، وجيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، وهم روائيون كانوا يعالجون فن القصص الخيالي معالجة جديدة مختلفة تمام الاختلاف .

وما زال الوقت مبكرا للغاية لتقييم الانجاز الاجمالي أو الأهمية الاجمالية لهؤلاء الروائيين ، إذ أن اثنين منهم ، هما جويس ولورنس ، رغما عن تباينهما البالغ ، كانا يتمتعان بعبقريّة أصيلة هائلة . ويبدو لي أحيانا أن أي شكل أدبي لا يستطيع تقديم كثرة من العبقريات ذات الموهبة الثورية المتطرفة ، إذ إن ذلك قد يتمخض - بسهولة - عن تمزيق ذلك الشكل الأدبي تمزيقا مؤقتا . ويبدو أن شيئا من هذا القبيل قد حدث للرواية في عصرنا . ولم يفلت واحد من أفضل الروائيين الأحياء ، على نحو أو آخر ، من تأثير واحد على الأقل من الأربعة ، ومع ذلك فمن الواضح أنه ، وبعد ثلاثين عاما ، ما زال لورنس وجويس يتقدمان الروائيين الانجليز الذين يكتبون اليوم . فهما في الطليعة اليوم مثلما كانا آنذاك . وهما يضعان أمام روائي اليوم مشكلة ربما كان لحلها أهميته الحيوية من أجل مستقبل الرواية كشكل أدبي جاد . وقد بلغت تجديدهاتهما الفنية التي كانت نتيجة لنظرتيهما إلى طبيعة الانسان ، مبلغا حطمت معه كل بناء الرواية كما كنا نتخيله عادة . ومع ذلك فلكني تحقق الرواية المنشود منها ، على حد تعبير تريلنج ، كمنبه للخيال الأخلاقي ، فإن البناء من الضرورة لها مثلما كان دائما . وفي نفس الوقت ، فلا يمكن للروائيين اللاحقين إهمال اكتشافات هؤلاء الروائيين . والمشكلة هي كيف نمزج هذه الاكتشافات بمفهوم كاف للبناء . ولم يصل أحد بعد إلى حل المشكلة على نطاق واسع . ولكننا نجد جراهام جرين Graham Greene ، وجويس كاري Jayce Cary ، واليزابيث باول Elizabeth Bown ، وهنري جرين Henry Green ، وأنتوني باول Anthony Powell ، ول . ب . هارتلي L. P. Hartley ، وجيمس هانلي James Hanley ، و . ب . هـ . نيوباي P. H. Newby ، نجد هؤلاء من بين أهم الروائيين الانجليز الذين يمارسون الكتابة في الوقت الحالي ، وذلك لأنهم قد وفقوا إلى حل للمشكلة ، أو حل جزئي لها ، داخل الحدود التي فرضوها لأنفسهم .

وبما أن الوقت لم يحن بعد لاصدار حكم واف عن انجاز جويس ، ولورنس ، وفرجينيا وولف ، ودوروثي رتشاردسون ، وذلك رغما عن أن الأخيرتين قد اتخذتا مكانهما في الصورة كأصغر العبقريات الأربع ، فإن كل

ما يستطيعه المرء هنا هو تبيان مقاصدهم ، على نحو مقتضب ، ومحاولة تقييمها
تقييما ذاتيا خالصا . ولم يكونوا ، بطبيعة الحال ، يكونون مدرسة . فقد
كانوا من التباين بما يسع أربعة معاصرين أن يكونوه . والشئ الوحيد الذى
يربطهم جميعا هو رد الفعل المشترك ، الذى تختلف حدته مع كل منهم ، ضد
التقليد الطبيعى ، الذى كان كل منهم قد بدأ الكتابة ، الى حد ما على هداى .

وكان خلافهم مع أسلافهم الطبيعيين ، بنت و ويلز و جولز ورثى ،
يدور كما تدور الخلافات بين الأجيال الأدبية غالبا ، حول معنى الواقع
والواقعى . أخذت فرجينيا وولف على عاتقها مهمة الذود عن رفاقها فى
« مستر بنت ومسز براون » . وهى تقول أن السمة المميزة للروائى هى
اهتمامه الدائم بـ « الشخصية لذاتها » . وهى تسلم بأن بنت سيوافقها على
هذا : « فهو يقول ان حقيقة الشخصيات هى فقط التى تعطى الرواية فرصة
البقاء . وهى تعكس الأمور بالنسبة له بالماعها الى أن شخصياته وشخصيات
ويلز وجولز ورثى ، ليست حقيقية . فقد كان اهتمامهم ينصب ، على نحو
يضح بالمبالغة ، على نسيج الأشياء . لقد أعطونا منزلا ، أملا منهم فى أن يمكنا
استقراء الكائنات البشرية التى تعيش فيه » . وهى تقرر وجهة نظرها بأكملها
بحرص أكثر نوعا فى فقرة مشهورة فى مقالها « الرواية الحديثة » ، فى
« القارئ العام » ، « The Common Reader » :

« واذا سلمنا بالغموض الذى يعانى منه كل ما يكتب من نقد عن
الروايات ، فدعنا نخاطر بإبداء الراى بأنه يبدو لنا أنه يغلب على بناء القصص
الخيالى البالغ الرواج اليوم أن يغفل من أن يأتى بما ننشده . وسواء أسميناه
الحياة أو الروح ، الحقيقة أو الواقع ، فإن هذا الشئ الجوهرى قد تنحى ،
وهو يابى أن تحتويه بعد هذه الثياب اللاموآئة التى نهيتها له . ومع ذلك ،
فنحن نشابر باصرار ، وباخلاص ، على بناء فصولنا الأثنين والثلاثين وفقا
لنموذج لم يعد ، على نحو زاد أو قل يشبه الرؤيا الماثلة فى فكرنا . وليس
الكثير من المجهود الهائل الذى يبذل لاثبات رسوخ ومماثلة القصة للحياة
مجرد عناء يضيع هباء منثورا ، وانما هو مجهود يبذل فى غير موضعه على
نحو يحجب ويمحو معه ضوء الصورة . ويبدو الكاتب مغلول اليدين ، ليس
عن رغبة ذاتية حرة وانما تحت تأثير طاغية جبار لا يرحم يجعل منه عبدا له ،
فعليه تهيئة الحبكة ، والملمهة ، والمأساة ، والتشويق العاطفى ، وأن يحفظ
مظهر الاحتمالية ، على نحو لا تشوبه شائبة ، الكل من النسيان ، حتى انه
لو قدر لشخصياته أن تبعث حية لوجدوا أنفسهم يرتدون ، من قمة رؤوسهم
الى أخمص قدميهم ، وفقا لزى العصر . وهم يصدعون بأمر الطاغية ، فالرواية
متقنة الصنع ، ولكن أحيانا ، وعلى نحو يتزايد مع مرور الزمن ، يخامرنا

شك عابر ، تشنّج ثورة ، بينما تمتلئ الصفحات على النحو المعتاد . هل هذا
هى الحياة ؟ هل يتحتم على الروايات أن تكون مثل هذا ؟

انظر بالداخل وستبدو الحياة أبعد ما تكون عن « مثل هذا » . دعنا
نفحص لحظة فكرا عاديا فى يوم عادى . يتلقى الفكر عددا وفيرا من الانطباعات
- تافهة ، خيالية ، سريعة الزوال ، أو محفورة بمثل حدة الصلب . وهى تأتى
من كافة الجوانب ، غيث لا ينقطع من ذرات تفوق الحصر ، وهى فى تساقطها
تشكل نفسها فى حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، ويختلف مكان وقوع النبرة
(مواضع الأهمية) عنه فيما مضى ، ولا تأتى اللحظة الهامة هنا وإنما هناك .
حتى أنه لو كان الكاتب انسانا حرا وليس عبدا ، لو استطاع أن يكتب عما
يختاره ، لا ما يجب أن يكتب عنه ، لو استطاع أن يرسى مؤلفاته على مشاعره
وليس على التقليد ، لما كانت هناك حبكة ، أو ملهاة ، أو مأساة ، أو تشويق
عاطفى ، أو نكبات بالمعنى السائد ، ولما حيك زرار واحد على نحو ما يرغب
حائكو بوند ستريت . فليست الحياة مجموعة من المشاهد يضمها ترتيب
متناسق . الحياة هالة مضيئة ، غلاف نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي
حتى النهاية . أليس واجب الروائى أن ينقل هذه الروح المتنوعة ، هذه الروح
المجهولة التى لم يحظ بها أحد ، مهما كان ما تعرضه من زيع أو تركيب ، بأقل
إضافة ممكنة من الغريب أو الخارجى ؟ »

وفى « تقييم لأدب القرن العشرين » ، قدم لنا الأستاذ ايزاك تفسيراً
قيماً لهذه الفقرة بأن عقد مقارنة بينها وبين شاهد من « أسس علم النفس »
« Principles of Psychology » لـ وليام جيمس William James
الذى نشر عام ١٨٩٠ ، والذى يبدو أنه كان ماثلاً فى فكر فرجينيا وولف :

« ان كل صورة خيالية محددة يتم غمرها وصياغتها فى الماء الطليق
الذى ينساب من حولها . ان مغزى وأهمية الصورة الخيالية يكمنان كلية فى
هذه الهالة أو شبه الظل (الشعشاع) الذى يحيط بها ويقتادها » .

ويمضى الشاهد :

« لا يبدو الوعي لذاته أجزاء تقطعت بينها الأسباب ... وهو ليس
شيئاً موصولاً ، فهو يتدفق ... دعنا نصفه بـ مسيل الفكر ، أو الوعي أو
الحياة الذاتية » .

ويبدو أن أول من التقط عبارة « مسيل الوعي » هى ماى سنكلير ،
عام ١٩١٨ ، وذلك فى تقييمها لروايات دوروثى رتشاردسون - للإشارة الى
الطريقة الجديدة فى تصوير الوعي فى ذاته فى سريانه لحظة بلحظة ، وهى
طريقة استخدمها كل من دوروثى رتشاردسون ، وجويس ، وفرجينيا وولف

بدرجات متباينة من الحدة' - وان كان لورنس لم يعتمد الى استخدامها أبدا .
وتمثل هذه الفقرة من « يوليسيز » ل جويس تعديلا بسيطا في أسلوب
التطبيق الفني . يجلس مستر بلوم Mr. Bloom في عربة في طريقه
لحضور جنازة :

« وعند ما انعطفت بهم العربة في شارع بركل أخذ أرغن من الباسن
يبعث ويرسل في أثرهم أغنية صاخبة مدوية من أغاني الصالات . هل شاهد
أحد هنا كلى Kelly : ثم موسيقى جنازية من شاؤول . انه من السوء
مثل أنطونيو العجوز . بيروت Pirouette ! حنان الأم . شارع اكليز .
منزلى هناك منزلى كبير . يرعى المستعصيات هناك . بالغ التشجيع . ملجأ
السيدة العذراء للمحتضرين . وبأسفله معرض للموتى . حيث قضت مسز ريردان
Mrs. Riordan نحبها . والنساء يبدن مخيفات . الكأس الذى تتناول فيه
طعامها وذلك فمها بالملقة . ثم الستار الذى أسدل حول فراشها عندما
حضرتها الوفاة . وذلك الطالب الشاب الذى ضمد لى لدغة النحلة . لقد ذهب
الى مستشفى الولادة كما أخبرونى . من طرف قصى الى آخر » .

نحن هناك داخل فكر بلوم . لقد سقطت الحواجز القديمة التى كانت
تقف بين القارئ وبين شخصيات الرواى . لقد اختفى دور الرواى كوسيط
تقريبا . فى الماضى ، حتى مع جيمس وكونراد ، كان الرواى يمثل أمامنا
كسارد أو كمؤرخ ، يتولى سرد سلسلة من الأحداث كانت قد انتهت قبل أن
يتناول القارئ الرواية لقراءتها . أما مع جويس ودوروثى وتشاردسون وفرجينيا
وولف ، فنحن ، كقراء ، فى الواقع عند الحافة الحادة الفكر لشخصيات .
فنحن نشارك فى حاضر وعيهم المستمر ومن الواضح أن هناك كسبا هائلا من
حيث العمق والمباشرة . ونحن نعرف بلوم وميريام Miriam عند دوروثى
رتشاردسون على نحو لا يحدث مع أية شخصية فى القصص الخيالى السابق
لهما . أما ما اذا كانت معرفتنا لهما أكثر صدقا من معرفتنا ل بوث عند فيلدنج
واما عند جين أوستن ، أو دوروثيا بروك عند جورج اليوت فهذا موضوع آخر .

من كان أول من اخترع أسلوب مسيل الوعى فى التطبيق الفني وماذا كانت
مصادره ؟ هذه أسئلة أكثر تشويقا منها أهمية . ويحدث شئ شبيه بمسيل
الوعى ، على نحو متقطع ، عند الكثيرين من رواى الماضى ، عندما يعالجون
شخصيات تضعف فيها سيطرة العقل . وهناك أمثلة واضحة عند رتشاردسون
وسمولت ، وماريا ادجورث ، وبطبيعة الحال عند ديكنز . ويحدث شئ شبيه
بذلك أيضا عندما تسلم الشخصيات أنفسها لسبر الذات العنيف . ويسوق
الأستاذ ايزاك « اما » كشاهد على قوله . ويمكننا اعتبار « ترسترام شاندى » ،
فى ذاتها ، اليوم ، رواية انسيابية (رواية مسيل الوعى) . قلم تعد ، بعد

جويس وفرجينيا وولف ، تبدو عملا لاهيا من أعمال قصصنا الخيالي كما كانت تفعل آنفا . ولا شك أن مسيل الوعي يأخذ ، كأسلوب فى التطبيق الفنى ، عما كان يعد ، فى العقد الأول من القرن ، علم النفس الحديث ، وكان ، فى البداية ، يأخذ عن وليام جيمس ، رغما عن أن جويس ، الذى دفع بالطريقة الى أقصى ما بلغته ، فى « يوليسيز » (١٩٢٥) ، كان بالتأكيد يعرف كل شيء عن ابتكار جانج لتجارب التداعى الحر كأداة للطب النفسى . كان قد تم ابتكار هذه فى زيورخ ، المدينة التى كان جويس يقيم بها . وكان الثقل العلمى ، الى جانب بعض تلميحات من الماضى ، سببا فى مولد أسلوب مسيل الوعي . فلنحول الصفحات الأولى من « أجنحة اليمامة » عند جيمس ، التى ينقل فيها أفكار وانطباعات كيت كروى الحسية فى كلام غير مباشر - فلنحول هذه الصفحات الى كلام مباشر وسنجد أمامنا مسيل الوعي .

ولكن دوروثى رتشاردسون كانت أول روائية تستخدم عامدة أسلوب مسيل الوعي . وكانت روايتها « أسقف مدبية » « Painted Roofs » (١٩١٥) بداية اثنى عشر رواية تكون فى مجموعها مؤلفا واحدا هو « الحج » Pilgrimage الذى فرغت منه عام ١٩٣٥ . وتجب « الحج » فرجينيا وولف الى ما تتطلبه من الرواية ، اذ أنها لا تحتوى على حبكة ، أو ملهاة ، أو مأساة ، أو تشويق عاطفى ، أو نكبات ، بالمعنى المفهوم . هناك ميريام هندرسون فقط تحيا من يوم الى يوم ، وتجرب ، وتحس ، وتتفاعل مع المنبه الذى يمثلها عالم الناس والأشياء الخارجى : ان الحياة ، بالنسبة لـ ميريام ، هى تماما « غيث لا ينقطع من ذرات تفوق الحصر » ، ونحن ، عندما نقرأها ، نعيش فى داخلها فى حاضر أبدي .

و « الحج » هى انجاز رائع ، ومع ذلك ، فعندما يقرأها المرء مرة ، فهى ، فيما أعتقد ، ليست الرواية التى يود المرء الرجوع اليها ثانية . وفى النهاية يصيبنا الضجر ، تثير ميريام والطريقة المتبعة فى تصويرها سأمنا . وليس كذلك الأمر فى البداية . فالمجلدات الأولى ، التى تسرد حياة ميريام كمرربة فى مدرسة فى ألمانيا ، رائعة فى جدتها . فهى تصور على نحو ساخر ، من يوم ليوم ، جريان مد الحالات النفسية عند الفتاة المفرطة الذكاء واحساسها بالعالم الخارجى والناس الذين يقطنونه . فنحن نستشعر إعادة خلق ميريام الفردى لعالمها من لحظة الى أخرى ، ولكن عندما تعود الى انجلترا ، وتقع فى الحب ثم تخيب آمالها ، ومن ورائها خلفية من الفكر التقدمى ، فهذا أمر آخر . وغالبا ما تثير ادراكات ميريام العابرة سرورنا ، وليس كذلك الأمر مع تطلعاتها ، فهى تتسم بالكآبة حتى عندما تكون من الأهلية بمكان . ولا يبقى لنا فى النهاية سوى التساؤل عن مغزى الكل ، وأهميته . والواقع أن المرء يستشعر أنه لم

يكن للعالم وجود بالنسبة لـ دوروثي ريتشاردسون ، كما كان أحيانا بالنسبة لـ فرجينيا وولف ، الا تهيئة غذاء لاحتساس شخصيتها النهم . وعن « الحج » يمكننا القول بأنه لو أننا جردنا ميريام من حساسيتها لما كان هناك رواية أو ميريام أو عالم على الإطلاق .

ولكن « الحج » تثير مشكلة أخرى : كيف يمكن ، اذا كانت مادة الروائي هي الذاتية المغرقة وحركة الفكر من لحظة الى أخرى ، أن تنعكس فيها ظاهرة انعالم الخارجى مجرد انعكاس أو تلتقطها على شكل مبعثر كما تضيء مصابيح السيارة الأمامية ، ولفترة قصيرة ، الأشياء التى تقع داخل دائرة الضوء - كيف يمكن الاحتفاظ بالبناء على الإطلاق ؟ كيف تفرض الحدود ؟ على أى أساس يجب أن يجرى انتقاء الأفكار ، والانطباعات الحسية ، والمتداعيات التى يجب أن تمثل كل مد النشاط الفكرى ؟ يستحيل بالنسبة لـ « الحج » الحديث عن البناء أو الشكل تمام الاستحالة . هناك انتقاء ، ولكنه ، الى حد كبير ، انتقاء الرقابة بمفهوم فرويد ، وهذا الى حد كبير شكل سلبي من الانتقاء : فهناك مناطق كاملة من تجربة المرأة لا يسمح لـ ميريام بأن تعيها . كان ممكنا عندئذ أن تأخذ مكانها فى احدى روايات القرن التاسع عشر . ويزيد أسلوب مسيل الوعى فى التطبيق الفنى من حدة احساسنا بهذا .

كيف تفرض مغزى على هذا المد ؟ هذا السؤال عينه ، هو ، على محمل ما ، الموضوع الذى تدور حوله روايات فرجينيا وولف : عندما يفكر المرء ، على نحو تجريدى ، فى شخصية تمثل شخصيات فرجينيا وولف ، يتراءى للمرء رؤية شخصية صغيرة تقف على أطراف قدميها ممسكة شبكة فاراداي بلهفة وهى على أهبة الاستعداد لاحتبال اللحظة الهامة المستشرفة أثناء فراقها . وتبحث شخصيات مسز وولف ، دائما ، عن نموذج فى المد يعطى معنى للكل ، كما أن مسز وولف نفسها ، فى الواقع ، تستهدف التعبير عن نموذج للمعنى بواسطة هذه الشخصيات . ويستشعر المرء فى مؤلفاتها ، طيلة الوقت ، بديهية أشبه ما تكون بايمان بيتر Pater بأن : « مع كل لحظة يزداد اكتمال اليد أو الوجه من شكل ما ، وتصبح نعمة ما على التلال أو فى البحر أكثر صلاحية للاختيار من البقية » . وتبدو حالة نفسية من الانفعال أو نفاذ البصيرة أو التهيج الفكرى - تبدو ذات حقيقة وسحر لا سبيل الى دفعهما - لتلك اللحظة فقط . وهى تمثل واضحة فى فقرة كهذه من « مسز دالوى » « Mrs Dalloway » (١٩٢٥) :

« الأم ينظرون ؟ » سألت كلاريسا دالوى الخادمة التى فتحت لها الباب .

وكانت قاعة المنزل فى مثل رطوبة القباء . ورفعت مسز دالوى يدها الى عينيهما ، وعندما أغلقت الخادمة الباب ، وسمعت خفيف كنار ثوب لوسى

Lucy ، أحست بأنها كالراهبة التي تركت العالم وتحس بالأقنعة المألوفة تلتف حولها وتستجيب للنذر القديمة . كان صفيير الطاهية يسمع في المطبخ وسمعت دقات الآلة الكاتبة . تلك كانت حياتها ، وانحنت برأسها فوق مائدة القاعة ، وخضعت للتأثير ، وأحست بالسعادة والنقاء ، وحدثت نفسها وهي تتناول رزمة الورق التي كانت الرسالة التليفونية قد سطرت عليها ، كيف أن لحظات كهذه هي براعم في شجرة الحياة ، نباتات ترعرعت في الظلام ، هذا ما كان يجول بخاطرهما (كما لو كانت ثمة زهرة جميلة قد ازدهرت من أجلها فقط) . ولم تعرف الايمان بالله أبدا . ولكن هذا مدعاة أكثر ، حدثت نفسها وهي تتناول رزمة الورق ، لكي تسدد في حياتها اليومية ، للخسدم ، بلي ، للكلاب وعصافير الكنار ، وفوق كل شيء لزوجها ، الذي كان أساس حياتها - الأصوات المرحية ، والأضواء الخضراء ، بل حتى والطاهية التي تصفر ، إذ أن مسز ووكر Mrs. Walker كانت أيرلندية ولم تكن تنقطع عن الصفيير طيلة يومها - يجب أن تسدد من المعين السرى للحظات الجميلة ، حدثت نفسها وهي ترفع الرزمة بينما وقفت لوسى الى جانبها ، تحاول أن تفسر لها كيف . . .

وكان موقفها من التجربة ، مثل موقف باتير ، جماليا . ان الزوال هو جوهر مادتها . ونحن في رواية مثل « مسز دالوى » نرى الحياة في حالة من الخلق المستمر ، في تغير دائم من لحظة الى أخرى ، مثل ينبوع ، تمثل اللحظة قطرة واحدة من قطراته . وتحس شخصيات مسز وولف ، على نحو غير عادى ، باللحظة أثناء مرورها ، ويعطيها هذا الاحساس ذاته تركيبية رائعة ، فهي لا تتركب فقط من فكر واحساس ، وحالة الشخصية النفسية لحظة الادراك وانما أيضا من ادراك حس بالغ الرقة ، قد لا يزيد عن كونه نصف واع ، للعالم المحسوس الذي تتحرك فيه الشخصية . وفي نفس الوقت فان اللحظة التي تجريها ترتبط بـ ، وتكمل ، لحظات ذات تجربة مماثلة في الماضى ، بواسطة روابط التداعى . وهنا فان فرجينيا وولف تفعل على نطاق ضيق ما فعله بروسست Proust في « بحثا عن أيام ضائعة » « A la recherche du temps perdu »

ويبدو ما يحدث في رواية فرجينيا وولف في ظاهرة غير ذى أهمية . في « مسز دالوى » تقيم سيدة من المجتمع الطرازى حفلا ، ويعود رجل كان يحبها من الهند ، ويعمد شباب يعانى من الصدمة الانفجارية (★) الى الانتحار . ومدار التساؤل في « الى الفنار » « To The Lighthouse » هو ما اذا كانت عائلة تعيش في جزر الهبريد تستطيع ، في يوم عطلة ، التجديف حتى الفنار . وهي « فى الأمواج » The Waves تستغنى كلية عن الأحداث بأى مفهوم عادى .

(★) مرض نفسى يصيب الجنود

ولكن بالرغم من ضآلة ما فى روايات فرجينيا وولف من أحداث فهى تفى بأغراضها ولفنها برىق الفقايع ، وهى تستهدف جزئيا مجرد نقل زوالية تشبه الفقايع . ولكن هذا لا يعنى أن العالم الذى خلقتة لم يكن عالما راسخا : فهى ، فى « مسز دالوى » ، على سبيل المثال ، تصور جانبا من مشهد لندن على نحو لا يقل اكتمالا ووضوحا عنه فى أى مكان فى القصص الخيالى . اذ أن لندن موجودة « هناك » بقدر ما هى موجودة فى روايات ديكنز أو فى « الأميرة كازامازيما » ، وهى مع ذلك ليست خلفية منفصلة بأى مفهوم ، ولكنها صورتها ، وتعكسها ، وتقربها ، من خلال وعى الشخصيات الذين يتحركون فيها .

ولكن كيف أمكن فرجينيا وولف أن تضيف مغزى على لحظات ادراك شخصياتها التى تنسج منها خيوط رواياتها ؟ انها تفعل ذلك بعدة طرق . أولا ، يمكن لتتابع اللحظات أن يكون كافيا ، كما هو الحال مع كلاريسا دالوى وبيتر وولش ، لاجمال حياة الشخصيات التى تدركها . ثم ان الشخصيات الفردية أيضا ، كما فى « مسز دالوى » ، تربطها علاقة بعدد من الشخصيات الأخرى التى قد لا تعرف بوجودها اطلاقا ، تربطها وايها تجربة مشتركة ، مشاهدة سيارة قد تكون الملكة جالسة فيها فى طريقها عبر وست اند ، أو التحديق فى طائرة تبعث بإشارة جوية ، أو حتى الادراك الغامض لرنين بيج بن وهى ترسل دقائقها طوال اليوم . وتخلق كل هذه مجتمعة ، فى « مسز دالوى » ، الإيهام بأكثر من حياة تعيش فى آن واحد ، بمكان معين واحساس بالمجتمع .

وهى ، فى آخر رواياتها ، وهى أحسنها من بعض الجوانب ، « بين الفصول » « Between the Acts » (١٩١٤) ، تصور الأحداث التى تجرى فى منزل ريفى يتقرر تمثيل عرض مسرحى فى باحته ، ومن خلفها كل خلفية تاريخ الحياة . فهى فى الواقع تعرض ، فى صورة مصغرة ، أمام خلفية يوم من أيام الصيف فى الريف الانجليزى قبيل الحرب تماما ، كل ملحمة التاريخ الانسانى ، السلالي والقومى على حد سواء .

وفى « الى الفنار » ، فيما خلا العلاقة التى تربط بين مسز رامسى Mrs. Ramsay وبين زوجها وأطفالا ، والتى ألح إليها على نحو جميل ، فإن الفنار نفسه يمثل عاملا موحدا قويا ، وهو يستحيل رمزا محملا بمعان كثيرة . وهى فى « الى الفنار » أيضا ، فى الجزء الثانى من الرواية ، وهو يفصل ما بين فترتى الأحداث ، تثير الاحساس بالزمن . وهى تسوق مناجاة الشخصيات لذاتها ، مثلما تفعل فى « الأمواج » ، فى سياق تسع فقرات تصف فيها مسيرة الشمس فوق البحر ، من الشباع الأول وحتى أفول الليل .

ويبدو لى أن بعض هذه الابتكارات التى تنزع الى الوحدة قد أصابت نجاحا

أكثر من غيرها وأنها تحقق النجاح ، فى الواقع ، بنسبة عكسية لمطمحها .
وقد أصبح من المعتاد الكتابة عن فرجينيا وولف كما لو كانت أساسا شاعرة
اتخذت من النثر وسيلتها فى التعبير . ولكنها تمثل كأسوأ ما تكون عندما
تكون شاعرة عن وعى بالغ ، وتعانى الفصول الإضافية فى « الأمواج » والاحتفاء
بالزمن فى « الى القنار » من عيوب النثر الشعرى المألوفة . فهى تبدو وقد أخذ
الاسهاب منها مأخذه الى جانب اتسامها بالادعاء ، وهى ، فيما أرى ، لا تتحمل
الفحص الدقيق . ولا يعنى وضع الشخصيات موضع المقارنة مع البحر أو ما
يعيشه الزمن من فساد - لا يعنى هذا اتحادها بالضرورة والوحدة والمغزى هما
شيئان غير طبيعيين مفروضان من الخارج . وهما أكثر ارضاء فى تحقيقهما
عندما تكمل ليلي بريسكو Lily Briscoe فجأة ، فى نهاية « الى القنار »
النوحة التى عكفت على رسمها طوال سنوات . فهى تسجل رؤياها ، كما لو
كان من قبيل الصدفة . وهى ، بين أشياء أخرى ، رؤياها عن مسز رامزى وكل
ما قد جرى فى منزل آل رامزى . وكانت فرجينيا وولف ترى أن الفن هو
الشيء الوحيد الذى يستطيع فرض نظام على مد الحياة الزمنية . فالفن ، فيما
ترى ، بديل للدين ، كما تعادل عملية الخلق الفنى تجربة الباطنى (الصوفى)
البديئية .

ولا يتوخى الحديث عن مسيل الوعى فيما يتعلق بتصوير فرجينيا وولف
للشخصية - لا يتوخى الدقة المتناهية ، على أية حال كما نعرفه فى قصص
دوروثى رتشاردسون وجويس الخيالى . ان ما تعتمد فرجينيا وولف الى استخدامه
هو مواءمة حاذقة لمسيل الوعى ، يوحى به أكثر مما ينهج نهجه تماما . بل أن
طبيعة شخصياتها فقط قد جعلت من استخدامها لمسيل الوعى استخداما كاملا
ضربا من المستحيلات . فشخصياتها بالغة الوضوح ووعيتها لذاتها بالغ الشذوذ ،
فهى تراقب أفكارها ومشاعرها طيلة الوقت وهو ما لا يحدث أبدا مع ليوبولد
Leopold أو ماريون بلوم Marion والواقع أن حركة الفكر كما تصفها
فرجينيا وولف وثيقة الشبه بطبيعة الذات كما يراها بيتر وولش فى « مسز
دالوى » :

« لأن هذه هى الحقيقة عن روحنا - هذا ما ذهب اليه بفكره - أو ذاتنا ،
التي تقطن ، مثل السمك ، البحار العميقة وتتسلل بين التوافه متخذة طريقها
المتعرج بين جذوع الأعشاب العملاقة فوق مساحات أخذت الشمس عنها فى
الأقوال ، لترتمى فى أحضان ظلام بارد ، عميق ، مبهم . وفجأة تمرق الى السطح
وتلهو فوق الأمواج التى كسبتها الريح بالتجاعيد . أى أنها تشعر بأنها فى
مسيب الحاجة الى تنظيف وحك واشعال جذوة ذاتها ، والقلق (الثرثرة) .
سيعرف رتشارد دالوى ما تنتوى الحكومة اتخاذه بصدد الهند ، . وهناك فى

مؤلفاتها تصوير يكاد يبلغ في حدته حد الهلاس ، لمشهد وعجيب الحياة اليومية تنكسر من خلال وعى شخصية ، ومن تحته احساس بالغ القوة لفكر عاكف على المناجاة الدائمة ، يلح عليه نفس السؤال دائما • ونحن نحدث وجود المناجاة المستمر من اللحظات التي تخرج فيها فجأة الى سطح الحياة اليومية • والواقع أن المناجاة تقتحم علينا المكان تماما في « الأمواج » ، فنحن نجد أمامنا شخصيات في نقاط مختارة من حياتها ، قد جعلت من المناجاة هدفها الوحيد • وعلينا استنتاج الأعمال التي يؤدونها في الحياة اليومية من مناجاتهم •

وقد كانت فرجينيا وولف روائية ذات حدود بالغة الضيق • ومن السخافة القول بأنها لم تكن تستطيع خلق الشخصية : فان شخصياتها مقنعة تماما • ولكن تنوع الشخصيات التي تخلقها بالغ الصغر • فهي لا تنتمي الى طبقة معينة فقط ، مثقفى الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة ، وانما الى مزاج معين أيضا • وهي تنزع الى التفكير والاحساس على نحو مشابه ، والى التقييم الجمالى لمجموعة واحدة من الاحساسات • فهي ، فى الواقع ، تشرب ، وتشعر ، وتعبر عن أفكارها ومشاعرها ، تماما كما تفعل فرجينيا وولف نفسها فى مؤلفاتها غير القصصية مثل « مستر بنت ومسز براون » و « غرفة خاصة » A Room of One's Own • وهى تتميز بذلك فاحص واحساس حاد بالذات ينسج غربالا ضيق الفتحات لا يسمح بمرور الغالبية الساحقة من تجارب الحياة العامة •

واليوم ، ربما يكون رد الفعل ضدها قد وصل الى ذروته ، ولا بد لى من الاعتراف بأننى من المشاركين فيه • اذ يبدو لى أن خيلاءها يشوه الكثير من قصصها الخيالى ، كما أننى لا أجد مندوحة من الاحساس ، بين الحين والآخر ، بأن ممارسة الاحساس قد أصبحت نهاية فى ذاتها • بل أن لحظات الكشف والانارة لا تنيرنا دائما بأى مفهوم حقيقى للكلمة • وانما هى أقرب الى أن تكون تتابعا من الانفعالات الأثوية ، العنيفة ، الغامرة ، القصيرة ، الحادة • وهو انطباع يزيد من حدته استخدام مسز وولف للشولة المنقوطة حيث تفى الشولة عادة بالغرض • ومع ذلك ، فمن العسير ألا نعتقد بأن المستقبل سوف ينظر اليها كأستاذة صغيرة لا شك فيها من أساتذة الرواية ، عبرت بحدة تماثل حدة الشعر الغنائى عن فهمها لجمال ورعب الحياة •

ولكن جيمس جويس الذى كانت مواهبه أعظم كثيرا ، سيشغل مكانا أعظم كثيرا • وان عظمة مواهبه وتطلعاته ذاتها هى التى تجعل من الصعب تقييمه اليوم فان قربنا البالغ منه لا يمكننا من ذلك • ومن جانبى الشخصى ، اذا اقتصرنا فى الحديث على « يوليسيز » Ulysses ، فإننى بعد قراءات

متكررة ما زلت غير قادر على رؤية الرواية على أنها كل . وما زالت حتى الآن لا أعرف ما اذا كانت كلا أم حطاما رائعا . ولكن يبدو لي من الأهمية بمكان القول بأنه ، كلما كانت محاولات الانسان للوصول الى قرار أكثر حماسا ، كلما بدت الرواية أعظم . وتكمن الصعوبة في تركيبيتها . فهي نسيج محير من الارتباطات والاشارات المتقاطعة ، أو بالأحرى أنها تتكون من طبقة من مثل هذا النسيج فوق أخرى ، والمشكلة هي تقرير أى هذه الطبقات له أهميته الحقيقية وأيهما تعاليمية محكمة ، لأنه ، فيما أعتقد ، يجب التسليم بأن جويس كان ، بين أشياء أخرى ، متعلما على مستوى مخيف ، يتسلط عليه احساس بالعلاقات والمتماثلات . ولم يجعل القدر الهائل من الأدب الذي ينمو حول مؤلفات جويس - لم يجعل المشكلة أيسر بالنسبة للرجل العامى . واليوم ، وبعد وفاة جويس باثني عشر عاما يجد المرء نفسه مضطرا الى الحديث عن الرجل العامى فيما يتعلق ب جويس ، وذلك أن تصنيف المؤلفات التي تقوم بتفسير « يوليسيز » و « فنجانزويك » « Finnegons Wake » قد أصبح عملا أكاديميا رئيسيا ، وخاصة في الولايات المتحدة . وأنا أكتب عن جويس كرجل عامى .

وأول ما نحتاج الى توكيده ، فيما يبدو لي ، هو أنه أيا كانت الأشياء الأخرى التي لا تنطبق على جويس ، فهو كاتب فكاهي بالغ العظمية ، كاتب فكاهي له قدرات رابيلية Rabelais وستيرن . وهذا في رأى أكثر نقاط الاختلاف فائدة والتي نستطيع تناوله منها . وقد كتب جويس في « يوليسيز » ، أكثر مما فعل فيلدنج أبدا ، الملحمة الفكاهية ، بل ان الأساس الملحمي كان أكثر لزومية له منه ل فيلدنج . كان لزوميا ، في البداية ، لأنه أمله ببناء لروايته . وهو يفعل شيئا آخر أيضا ، رغما عن أن مدى نجاحه مازال سؤالا لم يبت فيه .

وتشغل أحداث « يوليسيز » يوما واحدا بذاته - بل أقل من الأربعة والعشرين ساعة - في دبلن عام ١٩٠٤ . ويوليسيز الذي يشير اليه العنوان هو اليهودي ليوبولد بلوم Leopold Bloom بائع الاعلانات بالقطعة ، وتليماكس Telemachus هوستيفن ديدالوس Stephen Dedalus وهو شاعر شاب يمكننا النظر اليه كصورة من جويس في شبابه - وكان قد ظهر قبلا في دور الشخصية الرئيسية في « صورة الفنان في شبابه » « A Portrait of the Artist as a Young Man » (١٩١٦) ،

وبنيلوب Penelope هي ماريون Marion زوجة بلوم . ولا يقع أى شيء غير عادي . يهيم بلوم وديدالوس في المدينة ، وتفترق بهما الطرق ، ثم يلتقيان قرب نهاية الرواية في مدبرة ويصطحب بلوم ديدالوس معه الى المنزل . وأثناء اليوم يذهب بلوم الى الجزار لشراء كلية للافطار ، ويقوم بزيارة مكتب

للصحف ، كما يقوم بزيارة المكتبة القومية ، ويحضر جنازة ، ويداعب خياله حلم عاطفى يدور حول فتاة صغيرة ، ويزور غرفة الطلبة الخاصة فى مستشفى للولادة • وأثناء اليوم أيضا تخونه زوجته • ويتشاجر ديدالوس مع الشبان الذين يقيم معهم ، ويقوم بالتدريس فى مدرسة ، ويبسط نظريته عن « هاملت » فى المكتبة القومية ، ويذهب الى مدبرة حيث ينقذه بلوم •

ويجعل جويس كل حادثة فى الرواية تتفق مع حادثة فى « الأودسا » «Odyssey» • ويمكننا ادراك فائدة ذلك بالنسبة لـ جويس مهما بدا ، أحيانا ، من أنه يحمل التماثلات فوق ما تطيق • لقد كانت الأحداث القائمة بذاتها فى قصة هومر ، اذا جاز لنا القول ، هى التماثلات التى استخدمها جويس فى نسج رؤياه الخاصة للحياة فى يوم واحد من أيام دبلن • وكان الحاصل ، على نحو اتفاقى ، محاكاة تهكمية لـ هومر يمكن أيضا اعتبارها نقدا لحياة القرن العشرين ، تصويرا لما يؤول اليه البطولى من انكماش فى عصر من « البهيمية » • ولكن جويس باتخاذ هومر قاعدة لقصته ، قد فعل أكثر من هذا • فهو يعبر عن العمومى من خلال الخاص • فان بلوم وديدالوس ، وماريون بلوم يصبحون صورا حديثة من شخصيات أصلية ، ومن المقدر لنا أن نستشعر وجود الشخصيات الأصلية من خلفها •

هذه هى النظرية على الأقل • ولست موقنا ما اذا كانت تخلف أثرها أم لا • ولا يبدو لى أن « يوليسيز » تلقى الضوء على ملحمة هومر • وانى أشك ، فيما خلا فى موضوع البناء ، فيما اذا كانت « الأودسا » تلقى كبير ضوء على رواية جويس • وأعتقد أنه من الأكثر جدوى النظر الى التماثل مع هومر على أنه وسيلة الى نهاية عملية جادة أكثر منه هدفا فى ذاته • ويبدو أن جويس نفسه ، على محمل ما ، قد أحس بذلك • اذ أن ديدالوس ليس فقط صورة من تليماكوس ، وانما صورة من هاملت أيضا ، أو على أية حال صورة لأحد جوانب هاملت • وينشأ البناء العضوى للرواية من هذا • فبعد أن امتهن والدته وتبرأ من والده ، أخذ فى البحث عن شخصية أبويه ، أب روحى : ويبحث بلوم ، الذى كان قد فقد ابنه الوحيد وهو بعد فى طفولته عن ابن • ويجد كل من ديدالوس وبلوم ، على نحو غامض ، ما يبغياته فى أحدهما الآخر •

ولكن هذا كله حديث على هامش « يوليسيز » • ان ما يستهدف جويس عرضه هو الحياة بأكملها ، والتاريخ بأكمله ، فى غضون يوم واحد من أيام دبلن عام ١٩٠٤ • وهو يكتب « بين الفصول » «Between the Acts» لـ فرجينيا وولف على مستوى هائل ، زغما عن أن « يوليسيز » سبقت تلك الرواية بزهاء عشرين عاما • وهى تحاول الاحاطة بالحياة بأكملها • وهى تتسع للميلاد والوفاة • وأيا كان ما تعالجه فهى تعالجه بفراهة فنية بالغة • وعلى

منبيل المثال ، فعندما يجلس بلوم مع طلبة الطب في مستشفى الولادة ، فان جويس يسرد الحادثة في سلسلة من المحاكيات التهامية للغة الانجليزية من أشكالها المبكرة الى مظاهرها في الصحافة الحديثة . وهذا واحد من أبرع الأعمال التي حققتها الفراهة الأدبية أبدا . وهي أيضا قطعة رائعة من الكتابة الفكاهية . ولكنها ليست فراهة فنية تلقائية . فان الطلبة ينتظرون مولد طفل ، والمحاكيات الفكاهية في المراحل المختلفة في تطور اللغة هي أسلوب جويس في تصوير نمو الجنين في الرحم . « ان نشوء الفرد يكرر نشوء النوع » . ولكن حتى هذا لا يمثل كل مقصد جويس ، وهو أن يضرب مثلا آخر يبين كيف أن حدثا واحدا يحتوى على كافة الأحداث التي تنخرط تحت نوعه ، كيف أن أحداث يوم واحد تمثل اجمالا للتاريخ بأكمله .

وليس هناك شبيهة حقيقية لـ « يوليسيز » ، رغما عن أنه يمكن مقارنتها مقارنة اجمالية بالمسيحة (١) التي طال استخدامها ، أو بواحد من مواقع الحفريات التي تكشف ، كما زادت الحفريات عمقا ، عن طبقة بعد طبقة من الحضارات المتعاقبة . ومن المسلم به أن يوما آتيا يكون المعلقون عنده قد أmapوا اللثام عن كل المعاني والاشارات والمتوازيات والمتماثلات الممكنة ، التي أدخلها جويس بمهارة في متن الرواية . هل سينضب معين الاهتمام بالرواية عندئذ ؟ اذا كان الأمر كذلك ، فسوف يكون ذلك برهانا على أن « يوليسيز » هي مؤلف عملاق ولد ميتا . ولكن قد يبدأ الاهتمام الحقيقي الثمر بالرواية ممارسة عمله فقط عندما يفرغ المعلقون من عملهم . وعلى أية حال ، فانه أبعد عن الاحتمال أن يكونوا قد بدأوا ذلك لولا ما في « يوليسيز » ، كرواية ، من أهلية واضحة مباشرة . والى جانب هذا ، فان جوانبها الأسطورية والرمزية تبدو لي ذات أهمية ثانوية ، تكمن أهميتها فقط فيما تلقيه من ضوء على المؤلف كرواية .

ولا بد وأن تكون « يوليسيز » هي أكثر الروايات الانجليزية تسجيلية . وفيما يتعلق بخلفية دبلن ، فانه يكاد يمكن استخدامها كدليل للمدينة . فلم يحدث أبدا في القصص الخيالي أن أعيد خلق أى مكان بهذا التفصيل ، وأعيد خلقه بتفصيلات يوم بذاته من أيام التاريخ . ولكن المكان الذى يعيد خلقه ليس ميتا كالأشياء التي تودع في المتاحف . ويمكن جزء من النجاح الذى يحققه جويس في خاصية الحياة الحادة التي يضيفها على صورته لـ دبلن . فهي تشبه عنصرا تعيش فيه الشخصيات . والواقع انها تلفهم ، وتسرى فيهم ، طيلة الوقت ، لأننا نعرفها أساسا من خلالهم وهم يجوبون الشوارع ويستشعرون احتكاكها بسطح وعيهم . لقد كانت « يوليسيز » ، وكان يجب أن تكون كيما توافق أغراض جويس ، رواية باللغة المحلية .

(١) المسيخة : "رق" تمسخ عنه الكتابة ليكتب ثانية .

ونحن نكاد نعرف الشخصيات الثلاث الرئيسية تماما من الداخل ، ولكن طريقة جويس في تصوير حياتهم الداخلية تختلف مع كل منهم . تنزع شخصيات روايات فرجينيا وولف الى أن تفكر وتعيش اللحظة كما تفعل فرجينيا وولف نفسها . فهي تشترك معها في الاحساس وطريقتها في الفهم . ولكن يستحيل من « يوليسيز » القول بطبيعة احساس جويس أو طريقته في الفهم . وفي « صورة الفنان في شبابه » يقول ستيفن ديدالوس :

« ان الفنان ، مثل الله الخالق ، يظل داخل أو خلف أو وراء أو فوق ما تخلقه يده ، غير مرئي ، بعيدا عن الوجود ، غير مبال ، يقرض أظافر يديه ، ويظل جويس نفسه بعيدا عن الوجود في « يوليسيز » . وكان ، تماما مثلما كان فلوبيرت ، سلفه الأدبي الرئيسي ، خارج ما يخلقه — أو يكاد . ويفكر ، ويحس ويتكلم ، كل من بلوم وماريون وديدالوس ، على نحو مغاير تماما . وقد استحدث جويس أسلوبا منفصلا كاملا لكل منهم ، يتباين بتباين شخصياتهم .

ويستخدم جويس طريقة مسيل الوعي كأبلغ ما تكون في معالجته لماريون بلوم . فهي تدخل الرواية كشخصية في ذاتها في النهاية فقط . وتنساب أفكارها في فوضى من ذروتها الهائلة . وهي في فراشها في الليل ، مسترخية ، يداعبها النعاس بعد الحب ، بمعزل عن أي اتصال بالعالم الخارجي ، حتى أن تيار أفكارها ، وأحلامها العاطفية ، وذكراياتها عن الحب ، وتكهاناتها عن بلوم وديدالوس ، يستطيع أن يتدفق في سيل جارف لا يعترض طريقه أو يوقفه شيء — ويمكننا هنا القول بأن دوروثي رتشاردسون قد قالت أن « النثر الأنثوي ... يجب على النحو الموائم ألا يكون منقوطة ، وأن ينتقل من نقطة الى أخرى دون عوائق شكلية » . ولكن تبرير طريقة ما يتمثل في نتائجها ، وقد خلق جويس ، في تصويره لماريون بلوم ، صورة للأنثوية لا يمكن مقارنتها الا بزوجة باث عند تشوسر . ان ماريون بلوم تتمتع بالاكتمال ، والفيض ، والشهوانية ، والتقبل الخالص للحياة الذي تتمتع به أم عظمى ، آلهة أرضية .

ومع بلوم ، يلمع جويس ، أكثر من أن يعمد الى ، التسجيل الكامل لمسيل الوعي . وبينما يجوب بلوم دبلن ، وترفرر الأفكار الشاردة في فكره مثل السمك ، أفكار مستوحاة من أي عمل يهم به ، أو الأشياء التي تستلفت نظره ، أو الروائح التي تهاجم خياشيمه . وطيلة الوقت يعود به اتصاله بالانطباعات الحسية ، أحيانا ، الى الوعي ، وتحت السطح ، فان أفكارا تافهة تكون اهتمامات أكيدة : فراغ حياته بعد وفاة طفله ، وانتحار أبيه ، ومهائنته كزوج مخدوع ، واحساسه كيهودي ، بأجنبيته . وثانية ، فان النتائج هي خير تبرير للطريقة . ونحن نعرف بلوم أكثر من معرفتنا بأية شخصية أخرى في القصص الخيالي الحديث . فهو « الانسان العادي الشهواني » كما أنه أيضا « الانسان الصغير » ،

دهماوى ، بالغ الفضول ، نصف متعلم يردد « أسرارہ القذرة التافهة » عن الجنس ، وهو ، فى جوهره غير بطولى ، بل والواقع أنه يناصب البطولة العداء . ولكنه أيضا انسان عطوف ، بل أن هناك فى سذاجته نوعا من البراءة . وهو شخصية شجوية عظيمة ، ولكنه يثير الضحك فى الوقت نفسه . ويبدو لى أنه ، كما عنى به أن يكون ، أكثر شخصيات القصص الخيالى الحديث عمومية ، مخلوق يتسم بمثل فيض شكسبير ، انجاز يتعادل مع فولستاف .

وأنا أقل يقينا فيما يتعلق بـ هاملت جويس ، ستيفن ديدالوس . وهو ، فيما أرى ، حالة أكثر خصوصية . فهو اسقاط للمؤلف فى شبابه ، متغطرس ، يعذبه طموح هائل لم يتحقق بعد ، ويبكته الندم على سلوكه تجاه أمه ، ناكرا لعائلته ، وديانته ، ووطنه . « اف ، ياله من رجل لا يطاق » ، هذا هو تعليق بك موليجان Buck Mulligan عليه فى الصفحات الأولى من الرواية . وهذا هو فى الواقع ، وقد رسمه جويس بحيادية لا ترحم . ولا يمكن للمرء القول بأنه لم ينجح فى تصويره ، ولكنه يفتقر الى عمومية بلوم وزوجته وذلك لأنه تصوير لحالة خاصة ، وتظل مشاكله ، بالمقارنة ، مشاكل محلية وذاتية .

ويستخدم جويس ، فى تصويره لـ ستيفن ، ابتكارا لا يمكننا وصفه تماما بأنه أسلوب مسيل الوعي . ويختلف أسلوب ستيفن فى التفكير عن أسلوب بلوم اختلافا تاما . وعندما يغوص بنا جويس فى فكره نستشعر درجة من الإحساس ، والتحكم ، والإرادة ، أعلى كثيرا . يفكر ستيفن بأسلوب بالغ الفكرية ، فى كلمات لاتينية عالمة ، لغة أساتذة الجامعة . ولكن كلمة « يفكر » ليست الكلمة الموافقة تماما . ان اللغة التى يضعها جويس فى فكر ستيفن اقرب الى اختزال للطريقة التى يفكر بها منها الى محاولة حرفية لنسخ أفكاره .

ومن بين الخواص التى تثير الدهشة فى « يوليسيز » تنوع الأساليب التى يستخدمها جويس فى تصوير شخصياته ومشهده . ومثال ذلك سلسلة المحاكيات التهامية لنمو اللغة فى حادثة مستشفى الولادة . ومثال آخر هو حادثة جرتى ماكندول Gerty Macdowell وهى فتاة شابة يدفع عرضها لما يجب إخفاءه بلوم الى ممارسة فعل مرذول : ولا يعمد جويس الى تصوير الصورة الخيالية التى ترسمها للحب تصويرا مباشرا ، بأى شكل من أشكال مسيل الوعي ، وإنما كخليط من القصص الخيالى الرومانسى الرخيص تضع نفسها موضع بطلاته . وهناك أيضا حادثة المدينة الليلية ، التى يصورها على شكل مسرحية تعبيرية . وهذا شئ مفهوم ، حيث ان جويس يعالج فيها شخصيات فى حالة سنكر . وقد تراخى تحكمهم الواعى فى فكرهم مطلقا سراح فنطزية اللاشعور. التى ترتفع الى السطح .

وقد كان هذا التنوع البالغ فى الطرق أحسن الأسباب التى تجعل من الصعب رؤية « يوليسيز » ككل . ولكنه ينزع الى إثارة اهتمام دائم بالرواية . وهى ، بين أشياء أخرى ، تعطى « يوليسيز » أكثر من أية رواية أخرى تلك الخاصة التى كان فلويرت ينشدها عندما كتب عن رغبته فى « إعطاء النشر إيقاع الشعر ، وأن يظل مع ذلك نثرا ونثرا حقيقيا ، وأن أكتب عن الحياة العادية كما تكتب كتب التاريخ والملاحم » . وقد كان جويس هو خليفة فلويرت الحقيقى ، فى هذا وفى مظهره القريب فى أن يقوم بتجديد اللغة . وكان جويس كشاعر ، بالمفهوم العادى ، أى عندما يكتب نظما ، مغرقا فى العادية والعاطفية ، عضوا صغيرا من مدرسة التسعينيات و « الشفق الكلتى » « Celtic Twilight » . ولكنه فى نثره شاعر بالغ العظمة يصور ملمس ونسيج مشاهد وأجواء معينة تصويرا فخيا ، كما ، على سبيل المثال ، فى مستهل الرواية ذاتها ، فى استقدام الصباح الباكر ، وكل جملة وصفية فى هذه الرواية من حسن النسق فى كلماتها ، والحتمية ، كإى بيت من الشعر الكلاسى . ونحن نحس فى هذه الجمل الرائعة التنغيم والموسيقية اننا فى فكر جويس . ونحن لا نضع أنفسنا أبدا موضع شخصياته ، فهى تعيش فى عالمها الخاص الذى أحسه جويس بعمق ، عالم بالغ الكثافة والرسوخ ، عالم دبلن فى يوم من أيام يونيو عام ١٩٠٤ . وهذا العالم هو الذى يعطى « يوليسيز » وحدتها الحقيقية الى جانب وحدتها المتكلفة التى تستند الى أسسها المستقرة من هومر ، فهى تربط شخصية بأخرى ، ارتباطا عضويا ، من خلال تجارب المشهد المشتركة .

كان جويس هو أكثر فنان واع فى حقل الرواية فى عصرنا هذا ، وإذا كان مقدرا أن نعد النوع الوحيد من الفنانين فسيكون علينا أن ننكر أهلية د. هـ. لورنس . ويمثل لورنس طرف النقيض ، فى النزعة الخلاقة ، لـ جويس . فهو شاعر رومانسى عظيم استخدم قالب الرواية ، والقصص القصيرة ، والشعر ، وكتب الرحلات ، والمقالات ، كمعبر لنقده للمدينة الحديثة ورؤياه للحياة الصالحة . ويبدو لى أن جويس هو نظيره الوحيد بين الكتاب من معاصريه ، وذلك رغما عن أن كلا منهما بعيد كل البعد عن الآخر على نحو يجعل المقارنة بينهما فى عداد المستحيلات .

وتقول النظرة الشائعة عن لورنس أنه كان روائيا عظيما ناقصا ، تردى ، بعد « أبناء وعشاق » ، أكثر وأكثر فى مهاوى الهوس والتبشير بباطنية (صوفية) زائفة . و « أبناء وعشاق » رواية عظيمة ، ولكنها ، فيما أرى ، ليست أعظم رواياته . وقد كانت كل مؤلفاته المتأخرة (زمنيا) متضمنة فى رواياته الثلاث الأولى ودواوين أشعاره الأولى . وكان لورنس

ينظر الى عصره بعين العداء ، وكان يكن له المقت ، ولو أن حياته طالت عن الأربع والأربعين عاما التي عاشها فلا شك في أن مقتبه كان سيتزايد .

وكانت عبقرية لورنس عبقرية انجليزية أصيلة ، وربما كان مرد هذا جزئيا الى أنه كان قد نشأ على تقليد المنشقين الدينى ، واحدا من المنشقين . وكان يعنى تماما قوة تقليد المنشقين فى داخله - انظر مقاله « الترانيم فى حياة رجل » - وكان مقدرا له فى « الأفعى المتباهية » « The Plumed Serpent » أن يكتب ترانيمه الخاصة . وهو ، فى أعلق طبقاته ، كثيرا ما يذكرنا بالواعظ المحلى المنشق . ثم أنه جاء من الطبقة العاملة ، وكان بما يكاد يشبه الحتمية يعانى من الاحساس الطبقي . وقد كانت حفيظة الاحساس الطبقي - وقد يقرظ فى رواياته العمال والاشراف ، ولكنه لا يفعل ذلك أبدا مع أفراد الطبقة المتوسطة - مسئولة عن أكثر الجانب غير السار من عبقريته ، النغمة المتجبرة المستهزئة العاتية التى يغرق فيها عندما يفتر الخيال . وقد قيل أنه فند دفاع الدوس هكسلى عن نظرية داروين بأن ضغط يديه على الضفيرة الشمسية (★) قائلا : « لا أحس بوجودها هنا » . ويبدأ كل انشقاق ب « لا أحس بوجودها هنا » ، وليس هذا نقدا للانشقاق . ولكن الموقف الانشقاقى ، الى جانب الاحساس الطبقي الضاغن ، يتمخض عن نغمة تعنيفية ، لا تطاق ، من السمو الأخلاقى ، تجعله أحيانا يبدو أشبه ب كارليل حديث .

وقد كان الصدام الدائر داخل نفسه والذى يرمز له الصراع بين والديه أكثر أهمية من ذلك . كان والده معدنا ، أميا فى الواقع ، غير مفكر ، ثملا فى الغالب ، ولكنه كان يتمتع بفهم بالغ الوضوح للحياة والمعيشة القومية . وكانت والدته تنتمى الى طبقة أعلى نوعا ، روحانية ، مفكرة ؛ مهبذة ، سامية الفكر ، وكانت ، كما قدر له أن يكتب قرب نهاية حياته ؛ « مهياة لتلعب دورا اسمى فى الطبقة المتوسطة التى لعنها الله » . وهو يصف اللقاء بينهما وصفا رائعا فى الفصل الأول من « أبناء وعشاق » :

« بدت لها الرقة الذهبية الغامضة التى كانت تتسم بها شعلة الحياة الحسية عند هذا الرجل ، والتى كانت تسرى من جسده كلهيب شمعة ، غير متحيرة أو محترة بتأثير الفكر والروح مثل حياتها - بدت لها شيئا رائعا بعيدا عن متناولها » .

ولكن زواجهما كان زواجا قصيرا ؛ أمات شيئا فى الأب . ولم يقف

(★) الضفيرة الشمسية : Solar Plexus : (كهريج) مجموعة الأعصاب

للمركزة فى أعلى المعدة .

الأطفال بعيدا عن الصدام ، وقد اتخذ لورنس في « أبناء وعشاق » ، مهنسا
حاول أن يتوخى الانصاف ، جانب أمه .

وكانت « أبناء وعشاق » ، من حيث الشكل ، هي رواية السيرة الذاتية
التقليدية في تاريخها - ١٩١٣ . وهي تشبه « كلاي هانجر » عند بنت شبيها
واضحا . و « كلاي هانجر » رواية جميلة ، ولكن ليس هناك مجال للتساؤل
عن أي الكتابين أقوى أثرا . كان بنت محايدا ، وهو يتأمل شخصياته من
عل ، وهو يسجل أحداثا منتهية . أما لورنس فأكثر التصاقا بشخصياته ،
وتقيم كتابة لورنس القوية التأثير علاقة مباشرة قوية بيننا وبين شخصياته .
اذ أن الكلمات تبدو ملتبهة مرتجفة على الصفحة . وهي ليست رواية تجريبية ،
والواقع أن لورنس لم يعمد أبدا الى استخدام أساليب غنية مثل مسيل
الوعي ، ولكنه يمضي بنا مباشرة الى داخل شخصياته ، ونحن نفهمها في الحال
بتأثير من قوة حديثه . فهو ، فيما يبدو ، يصور لحظة الحياة ذاتها ، في
الرجال والنساء وعالم الطبيعة المحسوس على حد سواء . وهناك استجابة
مبتهجة مباشرة غير فكرية لكل شيء . ولقد كانت هذه الخاصية عينها
هي التي تميز والد لورنس . ولم يكن لورنس أبدا ، على العكس منه ،
معدنا ، ولكننا نحس أن استجابته لعالم الطبيعة هي ، في جوهرها استجابة
معدن . كما لو كان يخرج يوميا من ظلام المنجم ويرى العالم يوميا يولد من
جديد . وتزخر رواياته بهذه الرؤيا المبتهجة ، البسيطة ، الغنائية ، « عشيق
الليدي تشاترلي » و « أبناء وعشاق » على حد سواء .

ولكن الرؤيا تزداد ، بعد « أبناء وعشاق » ، عمقا وامتدادا ، رغما عن
أن أولى دلالات هذه الرؤيا تبدو واضحة في أولى رواياته « الطاووس الأبيض » ،
« The White Peacock » (١٩١١) . ويتغلب لورنس ، على سطح هذه الرواية ،
وهي نتاج شاب بالغ الخلق متشبع بـ جورج اليوت وميريدث - يتغلب على
مشكلة والده بحذقه فعلا . وينتمى الناطق بلسان لورنس ، السارد الشاب
سيرل Cyril ، الى عائلة من الطبقة المتوسطة ، ويكاد الأب أن يغيب عن
المسرح كلية : وهو يقضي نحيبه في منتصف الكتاب ، مخلوق شرير قحلي عن
زوجته وأطفاله . وحتى مع ذلك ، فلم يكن سهلا على لورنس أن يقتل أباه ،
اذ أن سيرل يكاد ، قرب نهاية الرواية ، يقف من أنابل Annable ، حارس
أراضي الصيد ، بمثابة الابن . وكانت تسيطر على أنابل فكرة واحدة
مؤداها أن الحضارة ما هي الا فطر (★) عفن مطلى . وكان يمقت أي مظهر من
مظاهر الثقافة . وكان أنابل قسا فيما مضى ، وكان قد تزوج من ابنة

(★) الفطر : Fungus : من الأحياء الدنيا .

أحد النبلاء التي اتجهت اليه بكليتها . ويمثل الطاووس الأبيض الذي يشير إليه العنوان ، والذي يدنس شواهد القبور في مقبرة الكنيسة المهجورة - يمثل بالنسبة ل أنابل ، « روح سيده ٠٠٠٠ امرأة حتى النهاية » ، وأكد لك ، كلها خيلاء ، وعويل ، ودنس ، فهي ، بعبارة أخرى ، عامل مدمر ، كما كان مقدرا ل لورنس أن يراها ستين طوالا . وفي « الطاووس الأبيض » منى أنابل بالهزيمة على يدي السيدة العريقة المحتد : والتي كان مقدرا له ، بعد ذلك بعشرين عاما تقريبا ، أن ينبذها ، في صورة ميلورز Meil-rs ، حارس أراضى الصيد في « عشيق ، الليدي تشاترلي » ، وهي ، على نحو اتفاقي ، تفضل كثيرا ما تأقاه من تقدير . ولقد كان الموقف - الدمار الذي يحيق برجل الغريزة على يدي المرأة الروحية - كان هذا الموقف أساسيا عند لورنس ، وتأخذ زوجة أنابل ، النبيلة اسم ميريام Miriam في « أبناء وعشاق » ، وهرميون روديس Hermione Roddice في « العاشقات » وزوجة ارون في « عصا أرون » «Aaron's Rod»

وبطبيعة الحال فان أنابل ما هو الا صورة بالغة الصنعة لوالد لورنس ، صورة أكثر وضوحا من مورل Morel في « أبناء وعشاق » . وكان لورنس بنصيب الفكر العداء ، ولكن كان عليه أن يرسى عداؤه للفكرية على أسس فكرية كي يمكنه نقل رؤياه . فقد كانت رؤيا . وقد عبر عنها تعبيرا سلبيا في مقاله عن بو في « دراسات في أدب أمريكا الشمالية الكلاسي » «Studies in Classic North American Literature» : « ان هذه الطيور من أمثال بو و ليجيا Ligeia ، ذات الوعي المخيف ، تنكر حياتها ، فهي تريد إحالتها كلها الى حديث ، الى معرفة . وهكذا ، فان الحياة تأبى أن تعرف ، تتركهم . الحياة التي تأبى أن تعرف : يصل هذا المعنى الى أعماق لورنس . ويجعل ل. هـ. ميرز L. H. Myers ، وهو واحد من أفضل الروائيين الانجليز الذين كانوا يكتبون في فترة ما بين الحربين - يجعل شخصيته الباطنية (الصوفية) ونتورت Wentworth في « عظمة غريبة » «Strange Glory» يصف التجربة الباطنية في هذه الكلمات : « ليس هناك احساس وهمى بالفهم - فقط الادراك العميق بأن هناك غموضا » . وكان لورنس أيضا يرى أن حقيقة الوجود العظيمة هي أن هناك غموضا . ولم يكن هناك سبيل الى فض الغموض أو تفسيره بأسلوب العقل أو المنطق - كانت هذه الطريقة لقتله . ولم يكن ممكنا تجربته الا بالحدس المباشر ، الذي ينتقل باللمس فقط . وكان لورنس يرى أن قيمة الناس تكمن في مدى ما فيهم من غموض ، ومدى احساسهم بالغموض . ولما كان الفكر العلمي المحلل يقتل الغموض ، فمن الواضح أنه يزدهر حيث يكون الفكر العلمي المحلل أقل ما يكون قوة على المستوى الغريزي ، في العلاقات الجنسية ، في تجربة الموت ، في الحياة التلقائية التي يحيها الحيوان ، وفي الطبيعة .

وتفسر الرؤيا طرق لورنس الخاصة في رسم الشخصيات . فقد كان رجلا ذا مقدرة فكرية هائلة ، ولكنه كان أيضا يمتلك ، الى درجة كبيرة ، تلك المقدرة التي يدعوها جنج الفكر والاحساس البدئي . وقد قال جنج ، كإن التقدماء ، اذا جاز للمرء التعبير عنه على هذا النحو ، يقدرون ، خرائيم في البشرية تقديرا يكاد يكون احيائيا خالصا : كان ذلك هو نفس التأثير الذي كان لورنس يسعى في أثره . وقد مكنته هذه البدائية من سبر طرق وجود مازالت نسبيا « طرق وجود غير معروفة » ، كما لم يفعل انسان آخر في الأدب الحديث . وذلك رغما عن أنه قد أجرى على هذه الطرق مسحا علميا ، كما أنها تمثل أساس الكثير في الدين .

وقد كان على لورنس كى يعبر في القصص الخيالى عن طرق الوجود غير المعروفة - من الأفضل أن نقول غير الواعية - هذه ، أن يستغنى عن الشخصية بالمفهوم العادى . ان أية طريقة لخلق الشخصية هي تقليد . وينزع غالبية الروائيين الى رسم الشخصيات من الخارج ، كما لو كانوا يصفون سلوك ممثلين على خشبة المسرح . حتى هنرى جيمس ، بتحليله الدقيق والتحليل الذى يضعه في فكر شخصياته ، لم يزد ، على محمل ما ، على أن ترجم ترجمة غنية ما كان ممثل بالغ المهارة ، ممثل مثالى قد يجعلنا نستشعره عن الشخصية الممثلة على المسرح . فنحن نستقرئ الانفعال من الحركات . ولكن مشكلة لورنس كانت كيفية التعبير عن الانفعالات والاحاسيس التى تكمن على عمق كبير تحت سطح الحركات . وبطبيعة الحال فهو لا يمكنه الاستغناء عن الحركات كلية ، ولكن يمكن أن نرى مثالا بسيطا لطريقته في وصفه لعملية نسل في « عصا أرون » :

« وبينما هو في طريقه الى المنزل ، عندما كان يعبر البارجلو تماما ، توقف بغتة . توقف ونحسس بيده جيب السترة الداخلى . كانت حافظة أوراقه قد ذهبت . لقد سرق . كما لو كانت صاعقة قد سرت فيه في تلك اللحظة ، كما لو كانت كهرباء سائلة قد سرت الى أسفل أطرافه من خلال فتحتى ركبتيه ، ثم تسللت من قدميه تاركة اياه واقفا هناك في غير وعيه تقريبا . ووقف هناك لحظة اختبر فيها اللاوعى والوعى السامى . لقد سرق . لقد وضعوا أيديهم في صدره وسرقوه . »

كان باستطاعة لورنس أن يخلق الشخصية وفقا للمفهوم العادى على خير نحو عندما كان يشاء ذلك ، ولكن مثل هذه الشخصيات تنزع ، بعبد « أبناء وعشاق » ، الى أن تكون شخصيات ثانوية . وقد تعرض للهجوم ، في وقت مبكر ، لخروجه على التقليد ، وقد دافع عن نفسه دفاعا مطولا وكان آنذاك

يكتب « قوس قزح » « The Rainbow » - في خطاب بعث به الى ادوارد جارنت Edward Garnett :

« اننى اتخذ موقفا مغايرا حيال شخصياتى أنا لا أبالي كثيرا بما تحسه المرأة فان هذا يفترض وجود ذات تحاسس معها . انى أبالي فقط بحقيقة المرأة . . يجب ألا تنقب فى رواياتى عن الذات الساكنة القديمة للشخصية . هناك ذات أخرى لا تعترف أفعالها بالفرد ، وهى تمر ، فى الواقع ، بحالات متشكلة تحتاج الى احساس أعمق مما أعتدنا ممارسته ، لاكتشافها - حالات من نفس العنصر الفرد الذى لم يطرأ عليه تغيير جوهري . (تماما كما أن الماس والفحم هما نفس عنصر الكربون النقي الفرد . ويتتبع الروائى العادى تاريخ الماس - ولكننى أقول ، « أى ماس ! هذا كربون ! » وقد تكون ماستى فحما أو سخاما ، ولكن موضوعى هو الكربون) ، »

ان ما يثير اهتمامه فى شخصياته ، اذن ، ليس الرجل الاجتماعى ، رغما عن اهتمامه به ، بقدر ما هو سبعة أثمان جبل جايد الشخصية ، المغمور الذى لا يرى أبدا ، الفكر غير الواعى ، الذى يطلب له شيئا أشبه بالسلبية من جانب الوعى . ويفسر هذا الكثير من الصعوبة التى نختبرها عندما نقرأ لورنس لأول مرة . ويجب تقبل تقليده ، كما يجب تقبل تقليد أى فنان ، كى نستمتع ونستفيد بقراءته . وهو يفسر أيضا أسلوبية الأسلوب التى تعد عادة من مأخذه : ان الشخصية عند لورنس « تموت » ، و « يغشى عليها » ، و « تزداد صلابة » ، و « تتمزق » ، و « تكتمل » ؛ مرة بعد أخرى . فهو ، اذا شئت ، يتلمس الكلمات، الكلمات التى يصف بها ما لا سبيل الى وصفه اطلاقا .

ولما كان يصف الشخصية على مستوى اللاوعى ، فى الأعماق والظلمات، فكثيرا ما يتعذر تفصيل مضمون فقرات منعزلة من رواياته ، « قوس قزح » أو « العاشقات » على سبيل المثال . وهكذا فان اثنين من أفضل نقاده هما ستيفن بوتتر Stephen Potter و هوراس جريجورى Horace Gregory قد كتب كل منهما تفسيراً عن شخصية أرسىولا Ursula فى « قوس قزح » ، يتعارض تماما مع تفسير الآخر . وتكمن الصعوبة فى أننا ، بطبيعة الحال ، نعرف ، أو نعتقد أننا نعرف الكثير عن نفسية الرجال والنساء . ونحن لا ندعى هذا فيما يتعلق بالحيوانات ، وهكذا فان لورنس يبدو أكثر توفيقا - أو أنه يلقي قبولا أكثر على أية حال - عندما يعيد خلق حياة الطيور ، والحيوانات ، والزهور . ولكن اذا كان هناك ما يتفق مع اكتشافات علم نفس الأعماق ، فيجب أن نسلم بشرعية الحدود التى اختارها لورنس لنفسه ونطلب من روائى المستقبل أن يسبروا أغوارها على نحو أعمق . ولابد وأن يكون

مثال هذا السبر عن طريق استخدام الرموز ، حيث ان اللاوعى ، كلاوعى ، بحكم تعريفه ، لا سبيل الى معرفته ، أو بالأحرى أنه لا سبيل الى معرفته الا من خلال الرموز . وقد كان لورنس استاذا للرمز بالمفهوم النفسى ، كما وصفه جنج :

« الرمز الحى هو تعبير عن شيء لا سبيل الى تشخيصه على نحو مغاير أو أفضل . ويتوقف قدر ما فى الرمز من حيوية على ما فيه من معنى . »

والمشهد ، الذى تلتقى فيه أرسولا بالخيول على أرض مشاعة فى الفصل الأخير من « قوس قزح » مثال لاستخدام لورنس للرمز . هل هناك وجود موضوعى للخيول ؟ هل هى اسقاط للاوعىها ؟ ولا يمكن احالة الفقرة الى تفسير فثري واحد . فهى صياغة لشيء مجهول نسبيا ، . ومثال آخر هو المشهد ، فى « العاشقات » ، الذى يلقي فيه بيركن Birkin بالأحجار فى البركة كى يبدد صورة القمر . ولا سبيل الى تفسير الرمزية من هذا النوع ، يمكن فقط تجربتها . وربما كانت أندر أنواع الخلق الفنى ، وهى هناك فى كل مكان عند لورنس .

وفى استخدام لورنس للرمز ، أيضا ، تفسير لسقطاته ، كما حدث ؛ على سبيل المثال ، فى « الأفعى المتباهية » ، وهى تلفيق رائع ، كما يتضح اذا ما عقدنا مقارنة بين شخصية الاله كوتزالكوatl Quetzalcoatl وبين النحت الافريقى الذى يصفه لورنس فى « العاشقات » بأنه « امرأة عارية جالسة فى وضع غريب ، تبدو معذبة ، وبطنها بارزة » ، صورة حقيقية لاسلوب حياة لن نستطيع له فهما كاملا أبدا .

ولكن اذا لم يكن من السهل دائما تفسير شخصيات لورنس ، فهى على الأقل شخصيات بالغة الحقيقية . وربما كانت لرواياته ، من حيث البناء ، عيوبها الكثيرة ، وهذا هو السبب فى أنه يكون فى أحسن حالاته ، من الناحية الفنية ، فى قصصه القصيرة . ومع ذلك ، فقد كان بحاجة الى مساحة كبيرة كى يترك تأثيره كاملا . ويجب أن نؤكد ما فى العالم الذى يصفه من حدة وحقيقية مركبة ، سواء أكان ذلك العالم هو الحياة المتغيرة عبر ثلاثة أجيال فى وادى أرووش فى « قوس قزح » ، أو مدينة صغيرة فى مقاطعات انجلترا الوسطى الشمالية فى « الفتاة المفقودة » ، أو قرية تعمل بالتعدين فى نهاية حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ فى « عصا أرون » ، أو المشهد الاستراالى فى « كانجارو » ، « Kangaro » ، أو مدينة المكسيك فى « الأفعى المتباهية » . وكان لورنس يصور العالم الطبيعى بحدة أشبه ما تكون بحدة فان جوخ ، كما لم يكن يفوته شيء مما له مراه فى العوالم الاجتماعية التى كانت أحداث رواياته

تجربى فيها • وكذا قال الاب وليام تيفرتون Father William Tiverton ، الذي كان واحدا من أفضل نقاده ، فقد كان « تشخيصا رائعا للحياة • وكان أنفه الحساس يتنسم رائحة الموت على بعد ميل » • وأخيرا ، فقد كان موقفه من الحياة مكبرا ، دينيا • وهذا هو ، مثل أى شىء آخر ، ما يميزه عن الروائيين من معاصريه •

جويس و لورنس : وهما يقفان فى تاريخ الرواية الانجليزية موقف الضدين على نحو غريب قلق • ونحن نعرف رأى لورنس فى نتاج جويس : فلم يكن يسر به • وليس محتملا أن يكون جويس قد سر بنتاج لورنس • وهما كفنانيين يمثلان تعارضا أبديا • وقد وصل كل منهما ، على طريقته الخاصة التى تأخذ موقف الضد من طريقة الآخر - وصل بالرواية الانجليزية الى أبعد ما وصلت اليه حتى اليوم ، ولم يوشك أحد من معاصريهما الأصغر سنا على اللحاق بهما فى مسار يختلف تماما عن مساريهما ؛ فيما خلا وندهام لويس • وما زالا يمثلان الطليعة •

فهرس

صفحة

مقدمة	٥
- الفصل الأول :	١٣
- الفصل الثاني :	
القرن الثامن عشر	٣٦
- الفصل الثالث :	
أوليات القرن التاسع عشر	٩٨
- الفصل الرابع :	
الفكتوريون الأوائل	١٣٦
- الفصل الخامس :	
الفكتوريون الأواخر	٢١٨
- الفصل السادس :	
الرواية من ١٨٨١ الى ١٩١٤	٢٦١
- الفصل السابع :	
عام ١٩١٤ وما بعده	٣٥١

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٨٩٨/١٩٨٦

٦ - ٨٩٣ - ٠١ - ٩٧٧ - ISBN

٨

المؤلف كتاب (الثاني)

الرواية الإنجليزية

Bibliotheca Alexandrina



0244708

مطابع الهيئة المصرية

٢٠٠ قرش